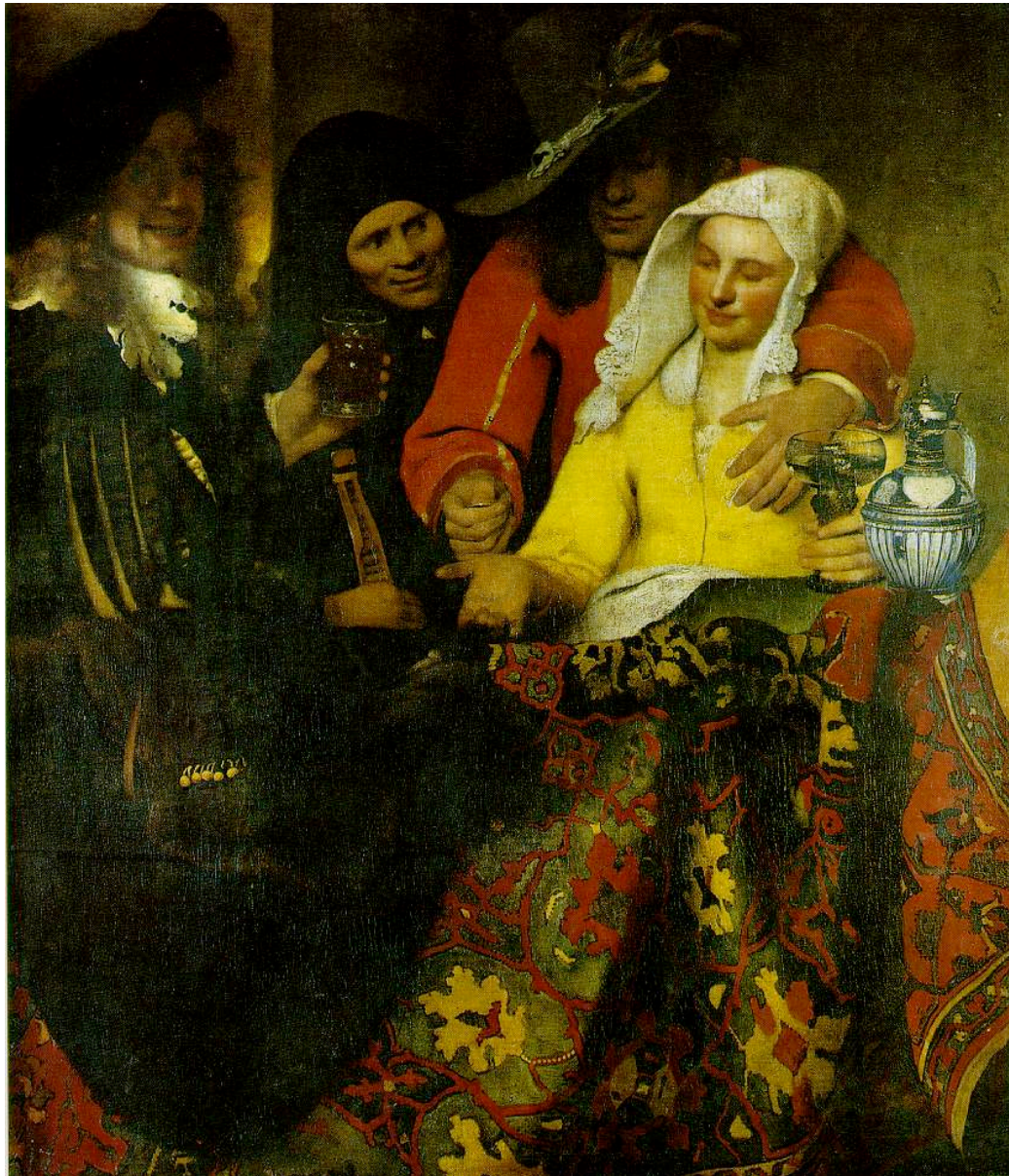


## Prostitusjonsmotiver i det nederlandske sjangermaleri på 1600-tallet



Benedicte Therese G. Sunde  
Hovedfagsoppgave i Kunsthistorie

Universitetet i Oslo  
Historisk-filosofisk fakultet institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk.  
Vårsemesteret 2007

# INNHOLDSFORTEGNELSE

Forord	s. 1
Kapittel 1. Forskningshistorie	s. 2-25
1.1. Historisk bakteppe	
1.2. Den emblematiske tolkning av sjangermaleriet	
1.3. Kjønnsforskning	
1.4. Prostitusjon	
1.5. Sjangermaleriet og titler – definisjon og diskusjon	
Kapittel 2. Bordellmotiver – en historisk gjennomgang	s. 26-57
2.1 Prostitusjonsmotiver, fem eksempler	
2.2. Dirck van Baburen	
2.3. Gerrit van Honthorst	
2.4. Jan van Bijlert	
2.5. Jan Steen	
2.6. Jan Vermeer	
Kapittel 3. Seksualitet	s. 58-85
3.1. Kjønn, seksualitet og klasse	
3.2. Er penger kjønn? – myntens betydning	
3.3. Lutt – et kjønn instrument?	
3.4. Inventarlister	
Kapittel 4. Konklusjon	s. 85-91
Appendiks A	s. 92-93
Illustrasjoner	s. 94-109
Bibliografi	s. 110-114

## Forord

Anne Wichstrøms kjønnsseminar høsten 1997 motiverte min interesse for det nederlandske sjangermaleri. Utgangspunktet for min seminaroppgave var Vermeers kvinnebilder sett i lys av Svetlana Alpers artikkel "Art History and its Exclusions; The Example of Dutch Art" skrevet i 1978. Under arbeidet med oppgaven fattet jeg interesse for et spesifikt motiv av Jan Vermeer; *Koblersken* fra 1656 (fig. 1). Dette motivet viste en bordellscene hvor aktiv kjøp av sex verken var forsøkt tilslørt eller neddempet. De impliserte parter utvekslet tjenester og penger med frydefulle blikk og gester. Dette var en tilsynelatende realistisk beskrivelse av en situasjon med lange historiske tradisjoner. Vermeers koblerske førte meg videre til andre motiver i samme periode med samme tema. Mye tydet på at dette var en svært utbredt sjanger i Nederland på 1600-tallet. Bordellschildringene var spesielt egnet for et kjønnsperspektiv, sett i lys av den tolkningstradisjonen som oppstod i Nederland i kjølevannet av nederlanderens Eddy de Jongs banebrytende arbeider rundt emblembøkens mulige forbindelse til sjangermaleriet. Det var gjort svært få analyser av denne motivkretsen med vekt på kjønn. Dette faktum motiverte min videre undersøkelser rundt prostitusjon i Nederland på 1600 tallet. Etter to reiser til Nederland hvor jeg gjorde undersøkelser, arkivarbeid og kartlegging av bordellmotiver i Gemeente Archief, International Information Centre and Archives for The Woman's Movement i Amsterdam og Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie i den Haag var det åpenbart at feltet var overveldende omfattende. Denne erkjennelsen førte med nødvendighet til en begrensning av antall arbeider som undersøkes i denne avhandlingen. Takk til veileder Professor Einar Robert Petterson for uunnværlig kritikk og støtte. Takk til Senter for kvinne- og kjønnsforskning for berikende tverrfaglig miljø og kontorplass.

Oslo 19. april

Benedicte T. G. Sunde

## Kapittel 1 Forskningshistorie

Prostitusjonsmotivene som er grunnlaget for denne avhandlingen har ikke vært utsatt for grundige enkeltstående studier eller inngående forskning. Prostitusjonsmotivets relasjon til motivtradisjonen *Den Fortapte sønn* i det nederlandske sjangermaleriet på 1500-tallet har vært gjenstand for en grundig studie av Konrad Renger. Han gjorde en større undersøkelse av forbindelsen mellom motivene *Den fortapte sønn* og *Løst Selskap* i det nederlandske maleriet.<sup>1</sup> Nanette Salomon tok opp tråden etter Renger i sitt essay "Early Netherlandish Bordeeltjes and the Construction of Social "Realities"" gjengitt i hennes bok *Shifting Priorities*. Hun setter spørsmålstegn ved mottagelsen av disse motivene som moraliserende, hvor bildene advarer betrakteren mot lyst, grådighet og andre synder. Hun er også skeptisk til ideen om at de gjengir et realistisk inntrykk av prostitusjon på 1500 og 1600-tallet.<sup>2</sup> Ut over disse bidragene nevnes motivene i ulike sammenhenger hvor de har som oppgave å komplimentere andre motivkretser, monografier eller oversiktsverk som beskriver nederlandsk kunstproduksjon på 1600-tallet. Det er en ambivalent enighet om at motivene delvis har sitt visuelle slektskap med, og kan være en videreutvikling av, 1500-tallets beskrivelser av den gammeltestamentariske figuren "den fortapte sønn" som drikker og horer bort farsarven før han slukøret vender tilbake til sin far. Det samme temaet er satt i forbindelse med en rekke andre motivkretser innenfor det nederlandske sjangermaleriet, blant disse kan *Glade selskap*, *Kortspillere* og *Hagefester* nevnes.<sup>3</sup> Prostitusjonsmotivene er i den kunsthistoriske forskning hovedsaklig mottatt og tolket i en moraliserende retning. Det er en allmenn og godt innarbeidet oppfatning av at disse motivene var bærere av et skjult eller tilslørt moralsk budskap som i sin samtid hadde til oppgave å advare mot de kjødlige lysters destruktive krefter.

---

<sup>1</sup> Nanette Salomon, *Shifting Priorities - Gender and Genre in Seventeenth-Century Dutch Painting*, 2004, Stanford University Press, sitert i note 11 s. 131-132.

<sup>2</sup> Ibid, s. 77-78.

<sup>3</sup> Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Painting, Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven and London, 2004 s. 24-5, 56, 68. Franits stiller seg skeptisk til gyldigheten av å koble det moralske budskap i 1500-tallets malerier av *Den fortapte sønn* til 1600-tallets prostitusjonsmotiver. Dette gjør han på grunnlag av det visuelle bevisgrunnlaget som identifiserer den fortapte sønn, noe han mener mangler i de overnevnte motivene. Nanette Salomon kommenterer Konrad Rengers arbeid i positive vendinger, men velger å analysere motivene med utgangspunkt i et ideologisk prosjekt hvor hensikten var å flytte kvinnene fra det offentlige til det private rom. Se Nanette Salomon, *Shifting Priorities* s. 79.

Kan bordellmotivene ha andre tolkningsmuligheter enn den moraliserende hvor emblembøker blir brukt som forelegg? Finnes det emblemer som direkte kan knyttes til prostitusjonsmotivene? Var disse motivene kun ment for det mannlige blikk? I denne avhandlingen ønsker jeg å undersøke forskningshistorien rundt prostitusjonsmotivene og hvordan denne har utviklet seg. Kjønnsperspektivet vil bidra til å gi en annen innfallsvinkel og forhåpentligvis føre til en ny forståelse av motivgruppen. I denne sammenhengen vil jeg undersøke regulering av begge kjønns seksualitet, menn og kvinners politiske og økonomiske rolle, kvinnene og mennenes kulturelle rolle og ideologier om begge kjønn i samtiden.<sup>4</sup>

## 1.1 Historisk bakteppe

Nederland nøyte fra begynnelsen av 1600-tallet en økonomisk oppgang som varte nesten et helt århundre, fra 1600-tallet til 1670-tallet. Perioden har fått betegnelsen *de gouden eeuw* – den gyldne tidsalder. Med dannelsen av rederiet ”det Østindiske kompaniet” med hovedsete i Amsterdam skred Nederland inn i den merkantilistiske æra. I løpet av kort tid ble det dannet et borgerskap som høstet fruktene av nederlandsk utfordring, søken etter handel og økonomisk verdensherredømme. Dette borgerskapet utgjorde en markant andel av den nederlandske befolkning med et tilhørende tjenerskap, eller om man vil – en arbeiderklasse. Den kalvinistiske protestantismen la grunnen for dannelsen av et dominant borgerskap, adelen var mer eller mindre avskaffet, selv om ”prinsene” av Orange som stattholdere holdt et nennsomt grep rundt de nederlandske stater frem til 1672, med et unntak for perioden landet var under Johan de Witts administrasjon.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Den amerikanske historikeren og feministen Joan Kelly fremla følgende problemstilling i sin essay samling fra 1984: *Did Women Have a Renaissance?* Resultatet av hennes undersøkelse ble utviklingen av en metode for å vurdere kvinners historiske situasjon. Kellys fire punkter vil styre metoden for min undersøkelse. 1. Regulering av kvinners seksualitet sett i forhold til regulering av menns seksualitet, 2. Kvinners økonomiske og politiske rolle, (arbeid, makt, eiendom, utdanning), 3. Kvinners kulturelle rolle, (utdanning og påvirkningsmuligheter) og 4. Ideologier om kvinner, (f. eks litteratur og kunst).

<sup>5</sup> Maurits regjerte fra 1618-1625, han ble ved sin død avløst av broren Fredrik Henrick som siden ble syk og døde hvorpå hans sønn William den II overtok embetet og regjerte fra 1647-1650. Ved hans død i 1650 oppstod et problem, hans sønn William den III var et lite barn og landet ble dermed administrert av juristen Johan de Witt frem til 1667, de Witt greide å avskaffe stattholderskapet. Allikevel ble den nå voksne William den III ved hjelp av militæret utnevnt til kaptein og admiralgeneral for hærstyrken i 1672, noe som førte til at de Witt mistet sin maktposisjon. For en fyldig redegjørelse av den politiske situasjonen i Nederland har Wayne Franits skrevet to grundige kapitler i boken *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting, Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

Dette var Europas første middelklasse, det nederlandske samfunnssystemet la grunnen for spredningen av nye verdier som spredde seg til resten av Europa. Nederland bidro til utviklingen av et ideal og en dannelseshistorie som andre protestantiske land skulle søke å overføre til hjemlige forhold.<sup>6</sup> Gleden over handel og pengeøkonomi var gjengs for store deler av befolkningen på tvers av kjønn og ”klasse”. Mange historikere og kunsthistorikere hevder at denne middelklassen bidro sterkt til nye perspektiver på kjærlighet mellom ektepar, familiens gleder og samvær – de nære verdiene. Dette viste seg også i familieportrettene fra den samme perioden. Frans Hals kjente familieportrett *Par i et arkadisk landskap* fra ca. 1622 (fig. 2) setter stemningen for denne nye mentaliteten ektefeller imellom. Portrettet viser kameratskap og antyder et likeverd mellom de to ektefellene. Hun legger armen intimt på ektefellens skulder og smiler lunt og med glimt i øyet ut mot betrakteren. Mannen lener seg trygt bakover, nærmest liggende mot treet med hånden lagt på hjertet og benene keitete korslagt, som om han for et øyeblikk siden nettopp har mottatt et spontant kyss fra konen. Denne lette, humoristiske og ujålete scenen setter temperaturen på det som skal karakterisere det nederlandske sjangermaleriet. En feiring av livets gleder og verdien av de hverdagslige scener skal formuleres i tobakkrøkende menn, kvinner med melkemugger, tjuvlyttende tjenere, festlige lag, dansende par, barn som river i kattens haler, kopulerende hunder, musiserende stunder, brettspillende par, fulle bønder, syke piker og lekende barn. Ser man med distanse på disse motivene er det vanskelig å la være å se de som et uttrykk for et harmonisk folk plassert i en overskuddsepoke rik på inntrykk fra fjerne strøk, høy levestandard og et tilsynelatende likhetsideal. Til tross for denne idealiserte fremstillingen av dagliglivet var virkeligheten hard for de som måtte gå ut i tjeneste og mange kvinner fra fattigere kår hadde ikke annet yrke å vende seg mot et av verdens eldste yrker – prostitusjon.

---

<sup>6</sup> Nederlands nye borgerskapsideal og sosialkulturelle nyvinninger skulle ikke bli implementert i de andre Europeiske landene før langt ut på 1700-tallet. Se Arnold Hauser, *The Social History og Art*, Vol II, Renaissance, Mannerism, Baroque, Routledge, London, 1989 s. 194-198.

## 1.2 Den emblematiske tolkning av sjangermaleriet

Ordet ”emblemata” er flertall for det greske ordet ”emblema” i betydning mosaikk eller ornament. Italieneren Andrea Alciati utga sitt illustrerte verk *Emblemata* i Padua, 1621 og 1626. Han beskrev sine ”emblemer” som ”læring og rekreasjon – en syssel for klassisk kulturelt dannende humanister”. Det som skulle læres var dannelse og moralsk livsførsel. Emblembøkene spredde seg fra Italia til Nederland, her fikk de i tillegg til illustrasjonene et medfølgende ordtak (motto) eller didaktiske dikt/vers (subscriptio) med moraliserende undertoner. Forfatteren, poeten, juristen og humoristen Jacob Cats (1577-1660) ble en av de sentrale personene bak emblembøkernes popularitet og spredning i Nederland.

Det var en anonym forfatter som utga den første emblemboken innenfor kjærlighetssjangeren i 1601, boken ble senere trykt med tittelen *Emblemata Amatoria*. Det hevdes at forfatteren bak den første kjærlighetseblemboken var Daniël Heinsius (1580-1655). Sammen med blant annet Jacob Cats innførte Heinsius kjærlighetseemblemer som noe nytt innen emblemboksjangeren. Emblemernes ledefigurer er små amoriner, disse symboliserer kjærligheten og har til hensikt å lede oss gjennom de ulike dyder mennesket bør etterfølge og de ulykker som kan ramme når man gjør det motsatte. Av andre sentrale forfattere bak emblembøker kan Roemer Visscher, Otto van Veen, Jan Wierix, Daniël Heinsius, Jan van Hoogstraten, Ludovicus van Leuven og Adrian van de Venne nevnes, foruten en rekke anonyme.<sup>7</sup>

I 1627 publiserte Cats boken *Sinne –en minnebeelden* (allegoriske bilder av kjærlighet). Cats bidro med denne boken å etablerte den relativt ferske tradisjonen i Nederland – kjærlighetseemblemer. Emblemene viste dagliglivets scener med moralske og religiøse forklaringer med basis i ordtak og ordspill. Tradisjonen med ordtak står sterkt i den europeiske kulturkrets som en folkelig syssel, en integrert del av vår språklige praksis på tvers av kulturer. Ordtakene er en naturlig del av det

---

<sup>7</sup> *Emblem Project Utrecht, Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century* har skannet inn og gjort tilgjengelig et utvalg av de mest sentrale aktørene innenfor emblembok produksjon på 1600 tallet. Nettsiden er under kontinuerlig utvikling. <http://emblems.let.uu.nl/index.html>. Det er også mulig å søke i emblemdatabasen til Den Haag, Koninklijke Bibliotheek på deres mnemosyne søkemotor hvor Iconclass systemet er basis. <http://zope.mnemosyne.org/mnemosyne>.



daglige språk, og ubevisst benytter man disse gjerne i spørsmål som kretser rundt moral og annen livsvisdom. Litteraturhistorikeren Mario Praz hevder i sin bok *Studies in Seventeenth Century Images* at Cats moralske emblemer var illustrerte ordtak.<sup>8</sup> Det er ikke usannsynlig at Praz sine studier på 1960-tallet førte til en fornyet interesse for denne litteratursjangerens muligheter i kunsthistoriefaget.

Kunsthistorisk forskning rundt det nederlandske sjangermaleriets betydning fikk et nytt tilskudd med kunsthistorikeren Eddy de Jonghs lansering av begrepet ”schijnrealisme” i 1972 og hans bruk av Jacob Cats emblem bøker som veiviser til en dypere forståelse av det nederlandske sjangermaleriet.<sup>9</sup> Utstillingen ”Tot leering en Vermaak” i 1976 markerte lanseringen av den ”emblematiske” tilnærmingen til det nederlandske sjangermaleriet for et større publikum og kunsthistorikere. Tot leering en vermaak kan oversettes grovt til ”med hensikt å belære og underholde”.<sup>10</sup> I sin katalogtekst understreker de Jongh at sjangermaleriene ikke utelukkende kan tolkes som direkte avbildninger av dagliglivet i Nederland på 1600-tallet. Maleriene er heller realistiske imitasjoner av hverdagslivet slik det tolkes av de ulike kunstnerne. Den Platonske ideen om kunst som imitasjon knytter de Jongh opp til maleren Philips Angel med referanse til Angels kjente forelesning i St. Lukas lauget i 1641. Her understrekte Angel at kunstnernes oppgave var å imitere livet. Eddy de Jongh understreker det komiske elementet som et sentralt element i sjangermaleriet. Dette grepet avvæpner ideen om at de Jongh kun tok utgangspunkt i det moraliserende og advarende aspektet ved sjangermaleriet slik hans kritikere så ofte kommenterer i negative ordlag.<sup>11</sup> Eddy de Jongh ønsket å undersøke om sjangermaleriene hadde et dypere underliggende budskap utover det å skildre hverdagslige situasjoner. Han tilegnet seg Erwin Panofskys ikonografiske og ikonologiske metode. Metoden var utviklet som et tolkningsredskap for den italienske renessansekunst. Mange kritikere

---

<sup>8</sup> Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, 1964, s. 86.

<sup>9</sup> I følge Nanette Salomon i boken *Shifting Priorities*, 2004, s. 2. Her henviser hun til utstillingskatalogen *Rembrandt en zijn tijd*. Her lanserte de Jongh i sitt essay *Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw* begrepet schijnrealism som kan oversettes til skinnrealisme på Norsk.

<sup>10</sup> Jan Bialostocki, *Studies in History of Art, The Message of Images*, IKSA, Wien 1988, s. 172.

<sup>11</sup> Svetlana Alpers kommenterer moral og emblembruk i artikkelen *Realism as a comic mode: low life painting seen through Bredero's eyes*, Simiolus, vol 8, 1977/76 nr. 3, s. 116. Alpers kritiserer at de Jonghs bruk av emblemer er en kompensasjon for mangelen på en anvendbar samtidig teori som kan analysere ”den realistiske” kunsten, resultatet blir at man hevder at maleriene må handle om moral, som har til hensikt å være veiledende for betrakteren.



stilte seg skeptisk til at de Jongh anvendte denne på det nederlandske sjangermaleriet. De mente det var lite fruktbart å bruke metoden på kulturkretsen nord for alpene og et kunstuttrykk som befinner seg innenfor den kunsthistoriske epoken kalt barokken.<sup>12</sup> Eddy de Jongh møter denne kritikken med å påpeke at han sant nok har latt seg inspirere av Panofskys metode, samtidig understreker han et viktig poeng: Panofsky skrev aldri om det nederlandske sjangermaleriet. Hans begrunnelsen var at det ikke var verdig en analyse, da motivene i sin mangel av litterære referanser og tema.<sup>13</sup> Eddy de Jongh har i sin forskning tilbakevist Panofskys påstand og åpnet sjangermaleriets potensiale for fortolkningens ulike muligheter med referanser til blant annet litterære kilder i samtiden.

Et naturlig resultat av den ikonologiske metoden er at forskeren undersøker samtidens ulike kulturelle uttrykk slik det materialiserer seg gjennom blant annet kulturelle uttrykk som utøvende politikk, litteratur, brev, vitenskap og reiseskildringer. Disse behandles som symptomer på en tidsånd. Analysen blir en syntese av disse funnene og bidrar til en bredere forståelse av det motivet som er gjenstand for analysen. Det skeptikerne var bekymret for, var om det overhodet var et vitenskapelig belegg for å anvende metoden på en epoke den strengt tatt ikke var utviklet for. Det faktum at Eddy de Jongh brukte emblembøkens visuelle og litterære tradisjon som belegg for å tolke det nederlandske maleriet i sine ikonologiske analyser skapte på 1980-tallet diskusjoner i det kunsthistoriske miljøet. Mange hevdet at de Jonghs metode ikke var egnet på sjangermaleriet og at hans bruk av emblemer la føring på tolkningene av maleriene i perioden. Det hans kritikere hadde en tendens til å overse, var den brede kulturhistoriske vinklingen Eddy de Jongh foreviste i sine analyser. De Jongh vektla både humor, erotikk og sanselighet som en integrert del av sine analyser, han etablerte en bredere oppfatning av motivenes sentrale posisjon i sin samtid. Ved nærmere undersøkelser av de Jonghs tekster viser det seg at de Jongh tvert imot ikke har låst seg i en ensidig bruk og lesning av emblembøker. Tvert imot benytter de Jonghs seg av dramatikk (Bredero),

---

<sup>12</sup> Alpers mener at ikonologien var tilpasset som tolkningsmetode av det italienske maleriet. Med dette var metoden lite anvendbar i møte med den nederlandske kunsten. *Feminism And Art History Questioning the Litany*, red. Norma Broude og Mary G. Garrard, 1982, Icon editions, Harper and Row, Publishers, New York s. 185.

<sup>13</sup> Eddy de Jongh, *Questions of Meaning: Theme and motif in Dutch seventeenth-century Dutch painting*, Primavera, Leiden, 2000, s. 19.

etymologi og ideer om jakt i sin analyse av det erotiske i maleriet, hvor fugler spiller en sentral rolle.<sup>14</sup>

Eddy de Jongh var med på å skape noe enkelte kunsthistorikere har påpekt kan oppfattes som en nederlandsk tolknings-kanon, det vil si en rettesnor for å kunne forstå sjangermaleriet. I denne sammenhengen kan blant annet kunsthistorikerne Eric J. Sluijter, Peter Hecht, Svetlana Alpers og Nanette Salomon nevnes som skeptikere. De har forsøkt å finne andre innfallsvinkler for tolkninger av det nederlandske sjangermaleriet, selv om sistnevnte delvis aksepterer moderat og nøysom bruk av emblemer i ikonografiske analyser. Svetlana Alpers kritiserte de Jonghs metode så tidlig som i 1975. I artikkelen ”Realism as a comic mode: low-life painting seen through Bredero’s eyes” kommenterte hun tendensen til å tolke det nederlandske sjangermaleriet som moraliserende da det ville bli oppfattet som realistiske fremstillinger. Hun henviste til den forbindelsen de Jonghs forskning har vist mellom emblembøker og det nederlandske sjangermaleriet. Alpers hevdet at i mangel av et anvendbart teoretisk kildemateriell fra nederlandsk samtid foreligger det utfordringer for å kunne tolke det ”realistiske” maleriet. Et resultat av dette er at man henfaller til å lete etter et moralsk budskap.<sup>15</sup> Denne reservasjonen er et tilbakevendende tema hos Eddy de Jonghs kritikere.

Alpers bok *The Art of Describing* ble mottatt som en brannfakkell i det teoretiske miljøet. Med utgangspunkt i Hegels ideer om at kunst reflekterer en kultur og at kunsten produserer kultur utredet Alpers en ny innfallsvinkel til forståelse av det nederlandske sjangermaleriet. Hun hentet inn kunnskap fra andre fagkretser innenfor vitenskap, blant annet optikk og geografi. Resultatet av sine undersøkelser fremla hun som sin hovedtese. Alpers hevdet at det nederlandske maleriet var beskrivende, mens det italienske var fortellende. Med denne påstanden avviste hun med ett slag alle

---

<sup>14</sup> Eddy de Jongh, *A bird’s-eye view of erotica Double entendre in a series of seventeenth-century genre scenes*, første gang utgitt i Simiolus 3, 1968-69, oversatt og utgitt i artikkelsamlingen *Questions of Meaning – Theme and Motif in Dutch seventeenth-century Dutch Painting*, 1995, s. 22-58. Elizabeth Alice Honig tar opp tråden etter de Jongh i sin artikkel *Desire and domestic economy*, The Art Bulletin, 6/1/01, [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0422/is\\_2\\_83/ai\\_84192631](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_2_83/ai_84192631), 24.11.2006. Her redegjør hun både for sin moderate bruk av ikonografi og emblemer og henviser til de Jonghs overnevnte artikkel i sine fotnoter. Honig er muligens et eksempel på at de Jonghs grunnleggende forskning på emblemer og erotikk med utgangspunkt i ikonografi og ikonologi er fusjonert med den feministiske metode.

<sup>15</sup> Svetlana Alpers, *Realism as a comic mode: low-life painting seen through Bredero’s eyes*. Simiolus, Netherlands Quarterly for the history of art, s. 116.

forsøk på emblematiske tolkninger.<sup>16</sup> Svetlana Alpers perspektivendring på det nederlandske sjangermaleriet forløste en hel generasjon av unge kunsthistorikeres forhold til denne tidsepoken. Nye metoder og innfallsvinkler til forståelse av perioden ble utprøvd, blant annet semiotikk, psykoanalyse og kjønnsperspektiv bidro til en dynamisk debatt rundt sjangermaleriet.

Nanette Salomon er et eksempel på en av de kunsthistorikerne som har utviklet sine metodiske relasjoner til sjangermaleriet over mange år, i særdeleshet kjønnsperspektivet. Hun ser verdien av en moderat ikonografisk metode og oppfordrer til en edruelig bruk av ikonografi som et verktøy i analysen av 1600-talls maleri. Hun utelukker ikke at emblembøker kan tolkes som kilder til et nederlandsk tankesett. I hennes tidlige essays benyttet Salomon seg både av emblemer og den ikonografiske metoden, hun har med tiden opparbeidet seg et mer reflektert syn på metoden og hevder at årsaken til dette ligger i kjønnsperspektivet.<sup>17</sup>

Andre kritikere var mer kategoriske og fordømmende. Den amerikanske professoren i sammenlignende litteratur ved universitetet i Pasadena Oscar Mandel, skulle i 1996 utgi boken *The Cheerfulness of Dutch Art, A Rescue Operation*. I boken kaller Mandel den nederlandske "skolen" han mener Eddy de Jongh representerer for *betekenis*, han oversetter dette til ordet *mening*. Videre hevder han at merkelappen *betekenis* representerer en skole, en tilnærmedes måte og en filosofi. Mandels hovedkritikk fokuserer på "betekenis-skolens" søken etter moraliserende ytringer. Innenfor denne "skolen" mener Mandel at man finner lederen Eddy de Jongh og blant annet etterfølgerne Konrad Renger og Jacob de Bruyn. Mandel kaller "bevegelsens" arbeid siden 1960-tallet et deffifreringsprosjekt, hvor målet har vært å få avdekket det underliggende symbolske språket. Dette kaller han den "emblematiske skolen for de skjulte meninger", et skjult symbolsk språk som var tydelig for nederlenderen på 1600-tallet, men som vi i dag må avdekke.

---

<sup>16</sup> Svetlana Alpers, *The art of Describing – Dutch Art in the Seventeenth Century*, Introduction xvii-xxvii, The University of Chicago Press, 1983.

<sup>17</sup> Nanette Salomon, *Shifting Priorities*, 2004, s. 2.

Eddy de Jonghs tolkningsstrategi har fått et enormt nedslagsfelt i alle samlinger i Europa og Amerika. Dette har fått uante konsekvenser, og formidlingen av det nederlandske sjangermaleri har av mange kritikere antatt en ensidig form. ”Den emblematiske” tolkning har ifølge skeptikerne fått status som den dominerende metoden. Mange mener at det har oppstått en metode som igjen har utviklet seg til å bli en tradisjon, denne synliggjøres i kjente museers formidling av verk fra denne perioden. Denne ”skolen” har siden Eddy de Jonghs teorier tidlig på 1970-tallet dominert forståelsen av det nederlandske sjangermaleriet i så sterk grad at enkelte kunsthistorikere hevder at det er skapt et normativt regelverk i publikums bevissthet. Det kan synes som om det kun er en måte å tolke sjangermaleriet – de er moraliserende, fulle av allegorier eller enklere sagt, tilslørt billedsymbolikk.<sup>18</sup> Det var med utgangspunkt i perspektivet om allegorier og tilslørt billedsymbolikk Eddy de Jongh grep fatt i sin hypotese rundt tolkningen av det nederlandske sjangermaleriets essens. I essayet ”Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting” publisert i 1971 oppsummerte de Jongh teorien om det moraliserende ved å peke på at man kan lese de nederlandske trykkene (emblemer) som gåter man må løse, og at disse er overførbare til sjangermaleriene.<sup>19</sup> Han trakk frem eksempelet med luttspilleren og hans kjæreste som ofte kunne tolkes som en metafor for det sangvinske temperament (blodets brusning), og at motivet også kunne tolkes som symbolet for elementet jord, hørselssansen eller alderen - tyve år.<sup>20</sup> Han hevdet videre at i møtet med et sjangermaleri som beskrev en luttspiller og en kvinne ville de fleste på 1600-tallet tolke og oppfatte de overnevnte forklaringene. Ved å benytte seg av blant annet Jacob Cats bøker i sine tolkninger mente Eddy de Jongh å se en direkte forbindelse mellom sjangermaleriet og emblemer. I emblembøkernes illustrasjoner finner vi kilden til ”den emblematiske” tolkningstradisjonen. Cats avbilder symboler som fotvarmere, fuglebur, piper, feiekoster, luft og løk. Disse er i følge ”den emblematiske skolen” erotiske metaforer og kan oppfattes som visuelle advarsler som har til hensikt å regulere uønsket adferd. En løk som skrelles er ifølge Jacob Cats et

<sup>18</sup> Kritikken av den ensidige formidlingen av det nederlandske sjangermaleriet i museer er utdypet av Eric J. Sluijter i *Didactic an Disguised Meanings? i Looking at Seventeenth century Dutch Art*, red. av Wayne Franits 1997, side 78. Oscar Mandel fremførte et krassere angrep i boken *The Cheerfulness of Dutch Art, A Rescue Operation*, 1996, s. 9.

<sup>19</sup> Artikkelen ble første gang publisert i utstillingskatalogen *Rembrandt en zijn tijd* i 1971, den ble publisert på nytt i *Looking at Seventeenth Century Dutch Art*, Red. Wayne Franits, 1997 s. 22 og i Eddy de Jongh, *Questions of Meaning – Theme and Motif in Dutch seventeenth-century Dutch Painting*, 1995.

<sup>20</sup> Eddy de Jongh, *Questions of Meaning* s. 95.

symbol som advarer mot dype utringinger. ”Det er de stumme bilder som taler” for å sitere Cats. Dette materialet skulle for Eddy de Jongh og hans etterfølgere bli en kilde til utallige ikonografiske analyser av ulike motivgrupper innenfor det nederlandske sjangermaleriet hvor blant annet det moraliserende budskapet står sentralt i tolkningene. Som tidligere vist var ikke de Jonghs skriftlige analyser så ensidige som kritikerne ville ha det til. Sammenfattet er det mye som tyder på at kritikernes lesning av de Jonghs tekster var noe ensidig.

Eddy de Jongh har forsøkt å balansere oppfatningen av hans ikonografiske analyser som en ensidig bruk av emblemer hvor det moraliserende budskapet sto sentralt. Det var denne tolkningsstrategien de overnevnte skeptikerne ønsket å rokke ved. I essaysamlingen *Questions of Meaning: Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting* fremfører de Jongh en mer moderat refleksjon rundt hans tidligere påstand om det moraliserende aspektet og gir fenomenet navnet - pseudo moral. Med dette mener de Jongh at det var ikke alle malerier med moralske undertoner hvor moralen var ment å bli oppfattet alvorlig.<sup>21</sup> Han utdyper argumentasjonen videre med at sjangermaleriet uttrykte en idé, en moral, en intensjon, en spøk eller en situasjon. Eddy de Jongh avslutter med en analyse av ikonologiens svakheter og at man ikke kan anvende den på det nederlandske sjangermaleriet uten å ta høyde for at deler av analysen kan oppfattes som spekulativ.<sup>22</sup> Med utgangspunkt i denne modererende holdningen forsøker de Jongh å imøtegå kritikken. Samtidig slår han tilbake og fremfører en kritikk mot kunsthistorikere som har brakt inn semiotikk, psykoanalyse og feminisme som et alternativt analyseapparat for å tolke sjangermaleriet. Han fremfører et særdeles krast angrep mot litteraturviteren Mieke Bal. De Jongh mener hun er forblindet av semiotikk, psykoanalyse og feminisme i sin tolkning av Jan Miense Molenaers maleri *Kvinnens verden* fra 1633 og inkluderer en rekke andre eksempler på kunsthistorikere forledet av de overnevnte metodene, da i særdeleshet feminismen.<sup>23</sup> I denne sammenhengen må de Jonghs tordnende oppgjør modereres noe, hvis det virkelig er tilfelle slik han påpeker i sin kritikk, at Mieke Bal tolket en kvinnefigur som mann i sin iver etter argumenter for sin feministiske tolkning.

---

<sup>21</sup> Eddy de Jongh, *Questions of Meaning*, s. 14.

<sup>22</sup> Ibid, s. 19.

<sup>23</sup> *Art History History in Art, Studies in Seventeenth Century Culture*, red. David Freedberg og Jan de Vries, s. 122 og 123.

Til tross for denne metodiske stillingskrigen er det ikke til å underslå at Eddy de Jongh har tilført vesentlige og berikende kunsthistoriske analyser. De Jongh har bidratt til en bredere forståelse av sjangermaleriet som fenomen og kulturuttrykk. Bruken av emblemer som kildemateriell har utvidet den kunsthistoriske horisont i gjeldende epoke. Dette har bidratt til en anerkjennelse av hva et kulturhistorisk materiale kan tilføre kunsthistorien. Setter vi denne arge polemikken til side, er hensikten med denne redegjørelsen å vise de ulike tolkningsstrategiene og deres relasjon til sjangermaleriet som også omfatter sjangeren prostitusjonsmotiver. Den overnevnte forskningshistorien vil stå sentralt i min undersøkelse av prostitusjonsmotivenes utvikling på 1600-tallet da de ulike aktørene i tolkningsdebatten også har skrevet om prostitusjon, erotikk og moral i det nederlandske sjangermaleriet.

### 1.3. Kjønnsforskning

I kjølvannet av den feministiske debatten og kampen på 1970-tallet orienterte feministiske kunsthistorikere og kritikere seg i retning av monografiformen. Monografien var allerede etablert innenfor kunsthistorien, men for feministene skapte monografiformen muligheter for en egen biografisjanger innenfor den feministiske undersøkelsen av kvinnelige kunstnere. Intensjonen var å skrive kvinnene inn i den mannlige kunsthistoriske kanon hvor få, eller ingen kvinnelige kunstnere var representert. Den feminine kunstneriske stemme skulle bringes frem fra sin strangulerte posisjon, man satte fokus på verket hvor arbeidet som potensielt taust medium skulle kunne fortelle noe om kunstnerens personlige opplevelser og følelser, det var en jakt på selvbiografiske elementer.<sup>24</sup>

Kritikken ble hard, samtidens mannlige kunsthistorikere var i harnisk og kritiserte metoden som ensrettet og vitenskapelig problematisk. Ti år senere tok

---

<sup>24</sup> I denne sammenhengen står artikkelen *Why Have There Been No Great Woman Artists*, Art News 1971:9 av Linda Nochlin sentralt. Hun var en av pionerene innenfor feministisk forskning og hennes artikkel anses av mange som et paradigmeskifte innen feministisk kunsthistorieforskning. Hennes artikkel førte til en rekke monografier av tidligere ukjente kvinnelige kunstnere.

feministene et oppgjør med seg selv, og en revisjonistisk feministisk kunsthistorie kom til overflaten. Man hevdet at monografiformen var et delvis mislykket prosjekt fordi den opprettholdt kvinners kunstarbeid innenfor allerede eksisterende strukturer, den mannlige. Man hadde skapt en egen kanon for kvinnelige kunstnere. Denne subjektive holdningen måtte erstattes av noe annet. "New Art History" ble løsningen. Istedenfor å skrive kvinnene inn, skulle den gjeldende kunsthistorien under lupen. Kunsthistorien skulle skrives på nytt med andre vinklinger via tidligere ubrukte metoder og teorier satt i et feministisk perspektiv. Den feministiske kunsthistorien vegeterte på marxisme, semiotikk, antropologi, psykoanalyse, sosiologi, idéhistorie og nyere filosofi. Den gamle kunsthistoriske ikonografiske metoden ble ansett som ubrukelig og passé, den førte ikke til en ny forståelse av kunstpraksisen, ble det hevdet.<sup>25</sup> Det interessante i denne sammenhengen er forbindelsen til Panofskys ikonografiske metode. Denne reaksjonen fikk muligens innflytelse på forståelsen og tolkningen av det nederlandske sjangermaleriet, som påpekt i forrige kapittel. Det er fristende å postulere at kritikken av den ikonografiske metoden, slik de Jongh benyttet den, kan ha vært med på motivere kjønnsforskning med vekt på den politiserende feministiske vinklingen. En slik påstand kan oppfattes som tendensiøs. Til tross for mangelfull bevisbyrde var det på 1970-tallet en ny og frisk debatt rundt metoder og teorier, disse debattene skulle i det lange løp føre til en gjensidig diskusjonsflate som alt i alt kom kunsthistoriefaget til gode. Kjønnsperspektivet fikk i det store og hele størst innflytelse i debatten og teoretiseringen rundt samtidskunsten, den kontaktflaten feministisk kritikk hadde med det nederlandske sjangermaleriet var et begrenset fenomen.

I Svetlana Alpers artikkel "Art History and Its Exclusions: the Example of Dutch Art" skriver Alpers i innledningen at den feministiske kunsthistorieforskningen skal konsentrere seg om å nyskrive kunsthistorien. Det er også det prosjektet hun nedlegger i artikkelen hvor hun blant annet hevder at de forbindelsene man kan finne til emblemer i sjangermaleriene er der åpenlyst for betrakteren. Hun hevder dette handler om at det er referanser til emblemer i malerienes samtid og at dette er tydeliggjort, ikke skjult. Videre forfølger hun nyskrivingsprosjektet med en analyse

---

<sup>25</sup> Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews; *The Feminist Critique of Art History*, *The Art Bulletin*, 1987, sept. no 3 gir en fyldig gjennomgang av den historiske utviklingen innenfor den feministiske metode.



av Vermeers maleri *Kvinne som holder en vekt* fra 1664. I analysen kommer hun frem til at i motsetning til den rådende tolkning av dette motivet som en illustrasjon av synd som knyttes til kvinnefiguren, er dette tvert i mot et bilde på Justitia (rettferdighet) som personifiseres av en kvinne som holder en vekt. I denne sammenhengen er det vanskelig å tro at Eddy de Jongh og "Utrechtsskolen" ville ha forkastet analysen. Tvert i mot er det mye som tyder på at tolkningen av Vermeers kvinne som en metafor for Justitia ville blitt akseptert. Alpers forfølger tematikken rundt hva som skiller det italienske maleriet fra det nederlandske og konkluderer med at det nederlandske maleriet krever en annen måte å se på enn det italienske.<sup>26</sup> Alpers var sammen med Frima Fox Hofrichter pioner innenfor den feministiske forskningen rundt det nederlandske sjangermaleriet på 1970-tallet.

Frima Fox Hofrichter nyleste Judith Leysters kjente verk *Tilbudet* fra 1631, hun undersøkte Judith Leysters forhold til prostitusjon sett i lys av hennes verk og satte det i sammenheng med lignende verk av mannlige kollegaer i samtiden. Hun kom frem til at hennes tolkning av denne utbredte motivgruppen skilte seg fra hennes samtidige mannlige kolleger – Utrechts-Caravaggistene. Hofrichter hevder at Leyster heller avbildet en avvisning enn et tilbud og at dette er en fremvisning av dyd og ikke dødssynden prostitusjon.<sup>27</sup> Hofrichter skulle senere utdype dette i boken *Judith Leyster: Woman Painter in Holland's Golden Age* og mener at denne fremstillingen var Leysters kritiske reaksjon på sine mannlige kollegaers behandling av det samme temaet, hvor de viser kvinnene som ivrige tilbydere av seksuelle tjenester.<sup>28</sup> Hofrichters bidrag føyer seg inn i 1970-tallets forsøk på å skrive kvinnelige kunstnere inn i historien gjennom monografier.

---

<sup>26</sup> Svetlana Alpers s. 183-199. Alpers skrev opprinnelig denne artikkelen i 1978. *Feminism And Art History Questioning the Litany*, red. Norma Broude og Mary G. Garrard, 1982, Icon editions, Harper and Row, Publishers, New York.

<sup>27</sup> Frima Fox Hofrichter, *Judith Leyster's Proposition – Between Virtue and Vice*, The Feminist Art Journal, IV Fall, 1975.

<sup>28</sup> Bokanmeldelse av Frima Fox Hofrichter bok *Judith Leyster: A Woman Painter in Holland's Golden Age* i *Woman's Art journal*, Fall 1995/Winter 1996, vol. 16, nr. 2 s. 45.

Det var ikke billedanalysene men perspektivene til Hofrichter og Alpers som var banebrytende, de trakk inn kvinnens blikk, det vil si et kjønnset blikk, men denne gangen kvinnens blikk. Disse nye perspektivene på det nederlandske sjangermaleriet skapte en fornyet interesse hos kvinnelige kunsthistorikere som deretter befattet seg med nylesning av verkene og perioden.<sup>29</sup> En av dem som skulle utvikle en moderat posisjon mellom Eddy de Jonghs ikonologiske metode og et feministisk blikk var Nanette Salomon. I hennes tidlige fase som aktiv kunsthistoriker og debattant skulle hun få føle stillingskrigen mellom de to "skolene" på kroppen. Nanette Salomon fikk mye motstand for, som hun selv sier, sin relativt uskyldige analyse av Vermeers motiv *Kvinne holder en vekt* i artikkelen "Vermeer and the Balance of Destiny" i 1983. Salomon påpekte at kvinnen var gravid, fagmiljøet var ikke nådig i sin respons. Salomon opplevde å bli latterliggjort av Peter Hecht i hans anmeldelse av utstillingen "Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting", her sendte han et sleivspark med en kommentar om "den stakkars kvinnen fra Delft som reiser rundt som en potensiell gravid kvinne".<sup>30</sup> Salomon betrakter denne situasjonen i et retrospektivt lys og antyder at en analyse som i utgangspunktet ikke var ment som en feministisk analyse ble mottatt som et innlegg i kjønnsdebatten. Dette førte henne etter hvert til å stille spørsmålstegn ved den rådende kunsthistoriske metode og hun vendte seg mot en interdisiplinær metode hvor feminisme, filosofi og semiotikk står sentralt samtidig som hun anerkjenner den ikonologiske metoden. For Salomon har dette vært en lengre prosess som har foregått over en lengre periode. Den markerer ikke et paradigmeskifte men er heller en prosessorientert relasjon til utviklingen av en mer pluralistisk historisk metode og blikk på det nederlandske sjangermaleriet.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> I denne sammenhengen er det på sin plass å komme med en vesentlig kommentar. Det er skrevet overraskende lite om kjønn satt i relasjon til det nederlandske sjangermaleriet. Det kan hende forventningene har vært for store. Til tross for dette har de artiklene og bøkene som er utgitt, nytt stor grad av oppmerksomhet, og de har hatt innflytelse i forskningsmiljøet. Jeg får bred støtte av Mariët Westermanns undersøkelse av den nåværende status innenfor forskningsområdet i en artikkel hun skrev for *The Art Bulletin*. På bakgrunn av den opphetede konflikten mellom aktørene som støttet ikonologi og på den andre siden de som ønsket å nyskrive historien kom det svært få forskningsprosjekter fundert på et kjønnsperspektiv. Mariët Westermann, *After iconography and iconoclasm: current research in Netherlandish art, 1566-1700*, *The Art Bulletin*, juni 2002. [http://calbears.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0422/is\\_2\\_84/ai\\_88098566](http://calbears.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_2_84/ai_88098566)

<sup>30</sup> Nanette Salomon, *Shifting Priorities: Gender and Genre in Seventeenth-Century Dutch Painting*, s. 4.

<sup>31</sup> Ibid, Salomon redegjør for sin utvikling som kunsthistoriker i introduksjonskapittelet s. 1-18.

Wayne Franits og Einar Petterson har begge skrevet om representasjonen av kvinner i det nederlandske sjangermaleriet. Begge har utgått fra å analysere motiver med utgangspunkt i litteratur, filosofi, legevitenskap og samfunnsvitenskapelige kilder. Franits har blant annet undersøkt avbildninger av husholdninger og kvinners rolle i lys av Jacob Cats bok *Houwelyck* (Ekteskap). Hans fokus på kildemateriale som omfatter samtiden familieidealer og feminine idealer belyser disse motivenes mulige tolkninger. Franits understreker at de litterære referansene ikke umiddelbart lar seg overføre til det visuelle kildematerialet. De kan heller oppfattes som symptomer på idealbildet av kvinnen som potensielt kan stå langt fra kvinnes virkelighet i den nederlandske samtiden.

Einar Petterson har diskutert den kulturhistoriske tradisjonen bak motivgruppen ”Legevisitten” i sin doktorgradsavhandling. Hans analyse av ideen om den ”kjærlighetssyke pike” står sentralt. Petterson mener å kunne vise til en sosialhistorisk tradisjon med vekt på ideen om den lidenskaplige kjærlighet (eller det kroppslige begjær) blant borgerskapet som et bakteppe for motivgruppen. Heller ikke Petterson fremlegger en kategorisk fremstilling av sine funn. Han understreker blant annet humorens rolle og understreker at ikke alle motivene innenfor denne sjangeren har moralske underliggende budskap. Disse to bidragene faller ikke inn under den feministiske forskningstradisjonen hvor de politiske undertoner står sentralt. Franits og Petterson beveger seg heller i retning av det man kaller kjønnsforskning. Denne kategorien er i større grad et nøytralt begrep på forskning som omfatter sosial - og kulturhistoriske situasjoner med vekt på begge kjønn.<sup>32</sup>

Elizabeth Alice Honig er den stemmen som tydelig har markert sitt feministiske standpunkt i den noe sparsomme kjønnsorienterte forskning som finnes rundt sjangermaleriet. Hun har undersøkt kjønn sett i relasjon til et spesifikt område - hjemmet. Med utgangspunkt i Gesina ter Borchs amatørdrødlerier undersøker hun forflytningen av kvinnens domene fra det offentlige til det private rom. Hun forfølger temaet videre med utgangspunkt i interiørets sentrale posisjon som et feminint rom hvor hun bruker eksempler med utgangspunkt i Rembrandt van Rijn og Jan Miense

---

<sup>32</sup> Wayne Franits, *Paragons of Virtue: Woman and Domesticity in Seventeenth Century Dutch Art*, Cambridge University Press, 1993, s. 4-6 og Einar Petterson, *Amans Amanti Medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*, 1990, UIO, s. 389-99.

Molenaer. Hun undersøker også spørsmålet rundt det mannlige blikk i relasjon til det offentlige og det private rom. Avslutningsvis presenterer hun både det kvinnelige blikk som kontrollerende og det mannlige som eiende.<sup>33</sup> Honig representerer i stor grad den status kjønnsorientert forskning rundt det nederlandske maleriet har per i dag.

Når jeg bringer inn denne redegjørelsen av historikken bak den feministiske forskningen på sjangermaleriet i Nederland på 1600-tallet, er det for å vise de muligheter som ligger nedfelt i et mer nøytralt begrep som kjønnsforskning. Feministiske grep i kunsthistorisk forskning kan oppfattes som kategorisk og politiserende, det er ikke hensikten i denne oppgaven. Å se prostitusjonsmotivene i lys av kjønnsproblematikken er forhåpentligvis en mulighet til å kunne belyse nye sider ved sjangermaleriene som et kulturhistorisk fenomen, hvor analysen omfatter i like stor grad ideer rundt menn som kvinner. I bordellmotivene er det ikke bare tilstedeværelse av kvinner i kraft av koblersken og den prostituerte, men også menn som ofte er omtalt noe sjablongaktig og overfladisk i den kunsthistoriske litteraturen.

## 1.4.Prostitusjon

Prostitusjon som tema i kunst, litteratur og filosofi var ikke noe nytt på 1600-tallet, man finner kommentarer og tanker rundt skjøgen og prostitusjonens vesen som går helt tilbake til Mesopotamia og det kjente litterære verket *Gilgamesj* fra ca. 1800 f. Kr. Hovedpersonen Enkidu møter en kvinne forskerne mener må ha vært en kurtisane. Så overveldende er møtet med kulturhistoriens første kjente prostituerte at Enkidu lar seg forføre, Enkidu fortrengr sin opprinnelse og oppslukes av seksualakten i seks dager og syv netter. Den anonyme forfatteren presenterer Enkidu som skjøgens fange og et offer.<sup>34</sup> Ideen om mannen som offer og den prostituerte

---

<sup>33</sup> Elizabeth Alice Honig, *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, s. 187-201, i *Looking at Seventeenth Century Dutch Art, Realism Considered*, red. Wayne Franits.

<sup>34</sup> Utdrag fra *Gilgamesj* del II: Anon, *An Old Babylonian Version of the Gilgamesh Epic*, redigert av Morris Jastrow, oversatt av Albert T. Clay, The Project Gutenberg eBook, <http://www.gutenberg.org/files/11000/11000-h/11000-h.htm> 6.12.2006

41 (means) that he is to be associated with thee.”

42 Gish understood the dream.

43[As] Enki[du] was sitting before the woman,

44[Her] loins(?) he embraced, her vagina(?) he opened.

45[Enkidu] forgot the place where he was born.

kvinnen som forfører og fristerrinne med urovekkende makt over den mannlige seksualitet er et gjentagende tema opp gjennom historien. Forfølgelsen av prostituerte gjennom lovverk og litterære tekster var ikke uvanelig. Dante Alighieri (1265-1321) beskriver i *Den guddommelige komedie* de prostituerte som ”Vuile deernen met heur losse haren, stinkend smerig”, deres plass var dypest i helvete. Samtidig er det alltid to sider av en mynt og det var ofte stemmer som forsøkte å skyve på grensene gjennom satirer og forsvar av erotikkens gleder, hvorav Giovanni Boccaccios bok *Decameronen* (ca. 1350) er et eksempel på dette.<sup>35</sup> Filosofen Thomas av Aquinas (1225-1274), så på prostitusjonen som en nødvendig kval eller et onde. Argumentet til Aquinas skal i løpet av de kommende århundrer bli flittig brukt av styresmaktene når de føler behov for å forklare sin politikk i forhold til prostitusjon.

Mange av disse tankene rundt seksualitet ble utviklet videre under reformasjonsperioden med Martin Luther og senere Johan Calvin i spissen. De skulle begge befatte seg med ideer om kvinnen. Hennes rolle som kone, seksualpartner og prostituert. Calvins videreutvikling av Luthers tanker skulle prege det nederlandske samfunnet på 1500-tallet og 1600-tallet og ble etter hvert det samlede Nederlands statsreligion. Parallelt med den strenge kalvinistiske læren som nå hadde befestet seg i Nederland eksisterte det utgivelser av eldre erotiske bøker, sexmanualer og moraliserende bøker om kvinner og menn. Den samtidige litterære produksjon debatterte kvinners rolle i samfunnet og deres seksualitet samtidig som advarende bøker om prostitusjonens følger rettet seg mot menn. I denne sammenhengen sto emblembøkene sentralt som retningsgivende for riktig livsførsel.

Et eksempel på utbredelsen av lidderlige verk er Pietro Aretinos erotiske og nærmest pornografiske bøker som tydeligvis var velkjent i Nederland. Aretino var en merkelig karakter i sin samtid som utnyttet de situasjoner han befant seg i. Han studerte litteratur, maleri og ble også utnevnt til kardinal. Denne underlige blandingen av religion og frivolit holdt han klart atskilt. Hans utgivelser spant fra

---

46 Six days and seven nights

47 Enkidu continued

48 To cohabit with [the courtesan].

<sup>35</sup> Wayne Franits viser sammenhengen mellom Boccaccio og den nederlandske dramatikken, mange av farsene som ble vist i teatrene var inspirert av Boccaccio. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Painting*, 2004, s. 69.

transkripsjoner av Kristus livshistorie *Lebensbeschreibungen* til bøkene *Kunsten å forføre: Skøgenes skole (Kurtisanen gespräche)*, og *Dialoger*, to åpenhjertige beskrivelse av kurtisaners liv og levnet. I begge bøkene beskriver Aretino kurtisaner, nonner, gifte kvinner og koblerskers utsvevende liv med situasjonskomiske elementer. At hans litterære produksjon var kjent i Nederland er utvilsomt. Den nederlandske forfatteren av emblembøker Johan de Brune de Jonge kom med følgende kommentar i 1644:

As a rule our menfolk are so honeyed with all kinds of untimely dalliance that they have no need for Aretino when they come to pay the conjugal duty owed to their brides; and the weaker sex where often so practised and artful that on their first night of their wedding they hardly learnt anything new.<sup>36</sup>

Når Johan de Brune kommenterer Aretino sett i lys av folks kunnskapsnivå om erotikkens gleder i samtiden, antyder dette muligens at kalvinismen i teorien var noe helt annet i praksis. I samtiden florerte erotisk litteratur og prostitusjonsbeskrivelser som for eksempel i boken *'t Amsterdamsch Hoerdom* (1694), *Spiegel der Alderschoonste Courtisanen deses Tyt* (1630), *Het Kind van Weelde, of de Haagsche Lichtmis* (1679), *De Leidsche Straat-Schender, Of de Roekeloose Student* (1679), *Venus Minsieke Gasthuis* (1687) og *D'Openhertige Juffrouw* (1680). Det var allment kjent at disse bøkene førte til fordervelse, allikevel ble de ”stinkende bordellbøkene”<sup>37</sup> lest og gjemt for nysgjerrige blikk. I bøkene kunne man finne grundige beskrivelser av bordeller, helt ned til gateadressen. Horene ble beskrevet i lite smigrende ordelag og i enkelte bøker var de prostituerte avbildet og identifisert ved navn.

Historikeren Lotte van der Pol er en av de fremste forskerne på prostitusjon i Nederland på 1600-tallet. Hun mener å kunne påvise at man i samtiden hevdet at denne litteraturen oppmuntret til utuktig adferd og henviser blant annet til Justus van Effen som i *De Hollandsche Spectator* beklager seg over studenten som heller leser

---

<sup>36</sup> J. de Brune de Jonge, *Wetsteen der vernuften oft begaam middel om van alle voorvallende zaken aardighlik te leeren spreken*, Amsterdam 1644, også sitert av Eddy de Jongh, *Erotica*, 53, no 70 og Herman Roodenburg, *From Sapho to de Sade, Moments in the history of sexuality*, editor Jan Bremmer, Routledge, TJ press 1991, Cornwall, England.

<sup>37</sup> Sitatet er hentet fra Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom, Prostitutie in de zeventiende en achttiende eeuw*, Wereldbibliotheek, Amsterdam 1996, s. 59.

disse utuktige bøkene enn pensum.<sup>38</sup> Det var altså ikke uproblematisk for myndighetene og sedelighetskontrollen at disse bøkene var utenfor deres kontroll.<sup>39</sup>

I denne perioden ser man for første gang at styresmaktene går aktivt inn for å kontrollere befolkningens seksualitet. Et godt eksempel på myndighetenes forsøk på å få den åpenlyse prostitusjonen under kontroll viste seg i Utrecht i 1586. Utrecht var blitt utnevnt til biskoppby i det kalvinistiske fellesskap og ønsket nok å fremstå som et forbilde, da var det tvingende nødvendig å kvitte seg med prostitusjonen. De ga de prostituerte tjuefire timers frist til å forlate Utrecht, dette inkluderte alle koblersker og ruffere (mannlige koblere)<sup>40</sup>. De ble truet med gapestokk, økonomiske represalier, eller å bli lyst i bann. Det ble laget store plakater med advarsler til horer, horevertinner og koblersker, men offensiven hadde lite resultat. De offisielle bordellene ble forbudt, men mange prostituerte ble igjen i Utrecht. Dette kontrollforsøket står i en særstilling, utover 1600-tallet ble det gjort svært lite for å fjerne prostitusjonen. Ifølge Lotte van de Pol arbeidet det opp til 60000 sjømenn på nederlandske skip, og mange utenlandske skip ankom større byer som Amsterdam. Det ble en nødvendig å se mellom fingrene på prostitusjonen.<sup>41</sup>

Resultatet ble at forordningene mot de prostituerte stilnet hen, og man valgte å se på uvesenet som et nødvendig onde.<sup>42</sup> Man skal heller ikke se bort fra at prostitusjonen sysselsatte en rekke personer og var en betydelig økonomisk faktor. Å forfølge de prostituerte ville skape sosiale problemer, spesielt for kvinner. Det var et

---

<sup>38</sup> Ibid, s. 59 og kapittel 2, note 104. Elizabeth Alice Honig har i forbindelse med hennes artikkel *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting* funnet en anonym tegning i skriveboken til en jussstudent fra Leiden. Det er en komisk skildring av de fristelser en student står ovenfor. En Cupido forsøker å avlede studentens tanker fra pensum med en naken kvinne, en venustype. Tegningen fremstiller et humoristisk bilde på studentens utfordringer i hverdagen og er samtidig et tidsbilde på hvordan kvinner ble oppfattet i samtiden. s. 190. Se også William W. Robinson for hans redegjørelse av en noe mindre humoristisk variant over student og prostituert. *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symposium Berlin, 1984, Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Sonderband 4, Mann Verlag, Berlin 1987 i artikkelen *The Eavesdropper and Related Paintings by Nicolaes Maes*, s. 295.

<sup>39</sup> Ibid, Lotte van de Pol påpeker at en rekke libertinske bøker var forbudt i Nederland, men den illegale smuglervirksomheten førte til at fransk erotikk ble distribuert til tross for forbudet, s. 333.

<sup>40</sup> Coby van der Werf-Bodt, *Van lichte wiven tot gevallen vrouwen: Prostitutie in Utrecht vanaf de late middeleeuwen tot het eind van de negentiende eeuw*, Kwadraat, Utrecht 1988, s. 19.

<sup>41</sup> Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom*, s. 137, 344-45.

<sup>42</sup> I følge Coby van der Werf-Bodt skulle mange tapperier og herberger på dette tidspunktet blitt innredet som bordeller, med dette ble dans, drikke og prostitusjon forenet. De årlige *Kermissen* (markedene) var en periode hvor herbergene var fylt og det flommet over av folk i gatene, i slike perioder var spiehuisene overfylte. Coby van der Werf-Bodt *Van lichte wiven tot gevallen vrouwen*, 1988, s. 28.



enormt kvinneoverskudd i Nederland på 1600-tallet, det gikk tre kvinner på to menn. Ugifte kvinnene livnærte seg som spinnersker, tjenestepiker, vaskehjelper, syersker og stoffselgere og leverte disse tjenestene til bordellene. Samtidig var det opprettet et omfattende byråkrati for å håndtere de prostituerte, *Spinhuis* (avstraffelsesanstalt) og tukthus sysselsatte mange mennesker, og konsekvensen av å avskaffe prostitusjonen ville være store sosialøkonomiske problemer.<sup>43</sup> Nederland hadde allerede opparbeidet seg turisme på grunnlag av prostitusjonen, reisebeskrivelser av besøkende som beskrev frivoliteten førte til at turister reiste til Nederland hvor et besøk på *spielhuis* og *spinhuis* var obligatorisk. Engelskmannen William Mountaque beskriver sitt besøk på et *spielhuis* i følgende ordelag:

We were immediately conducted by a friend to a house of pleasure, something like; the signs is, the Hoff van Holland, or the court of Holland, and there were, in a front room below stairs, a knot of dozen women, to be hir'd, but all emplyed, some working, some playing at cards. We call'd for some ale, wich being brought in bottles, was something like (tho not so good as) our Cock ale; we paid six stivers, (wich is about a penny more than english sixpence), and treated the ladies, who were handsomer, and better dress'd than t'other; however we had nothing more to say to 'em, than a little merry tattle, so we paid, and mov'd off: These women attend the service of the public, and, when agreed with, will go where you please, and do with you what you please. These things are con'niv'd at by the magistrates, who say, 'tis unavoidably necessary, to prevent worse things, violations, rapes etc. they abounding with strangers, travelers and mariners, long absent from women. They have many of these houses (as we were inform'd) between forty anf fifty, they generally go under the name and shadow of Musick houses, but we were content with seeing but two, taking their words for the rest; nor did we hear any musick there. This state makes an advantage of these light ladies, for each for her admission must pay three pence; by laing out of wich she hopes to get more.<sup>44</sup>

Mountaques beskrivelse gir et innblikk i de intime detaljer rundt bordellenes innhold, navngivning, de prostituertees gjøremål, omkostninger forbundet med et besøk, kundegrupper og myndighetenes argumenter for å opprettholde prostitusjonen. De var bekymret for sine egne kvinners sikkerhet, og de løsaktige kvinnene bevarte freden og roen når østindiafarerne la til kai etter måneder på sjøen uten en kvinne i sikte.<sup>45</sup> Samtidig må det nevnes at kvinnene fra borgerskapet også frekventerte disse etablissementene i kraft av å være kikkere. I mange reiseskildringer blir det nevnt at

<sup>43</sup> Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom*, s. 341-342.

<sup>44</sup> William Mountaque, *The delights of Holland, or A three Months Travel about that and other Provinces with observations and reflections on their trade, wealth, strenght, beauty and policy, & c. Togethet with Catalogue of the rarities in the anatomical school of Leyden*, London, 1696 s. 218-19.

<sup>45</sup> Det er vesentlig å presisere at man må utøve forsiktighet med denne type kilder. Å behandle de som troverdige og sannferdige beskrivelser må håndteres med edruelighet. Men selv om reiseskildringer og generell litteratur ikke er sikre kilder som forteller om de prostituertees situasjon, så formidler disse kildene mengder av informasjon om ideene rundt de prostituerte i samtiden, i særdeleshet hvilke ideer menn hadde om den prostituerte.

det nederlandske borgerskapets kvinner er å se på *spielhuis* hvor de morer seg over de prostituerte og får tilfredstilt sin nysgjerrighet.<sup>46</sup> Bordellene var etter hvert blitt en underholdningsfaktor også for borgerskapet og de prostituerte fulgte opp med å innfri forventninger ved å profesjonalisere sitt yrke gjennom flotte drakter, forventet adferd og åpenlys frivolitet.<sup>47</sup>

Det kan synes som om det nederlandske samfunnet var splittet, på den ene siden finner man litteratur som moraliserer og på den andre siden litteratur som frister, frister til å bryte tabuer, sosiale uskrevne og skrevne lover. Steder for utfoldelse av disse ulovlige lyster var som tidligere nevnt kneiper, omreisende «festivaler» og bordeller. Bordellene ble omtalt som *musico*, *speelhuis* og *mothuis*. Horene var inndelt i kategorier som *gekamerde hoer* (holddame), *gemene vrouwen* (prostituert), *kruishoer* og *nachtloopster* (gate horer), *venusdier* (prostituert) og *kurtisaner*. De ble alle definert som æreløse, den verste benevnelsen en kvinne kunne få. Skammen var enorm, og mann som kvinne risikerte å miste sitt borgerskap, en risiko mange tok.<sup>48</sup> Kundegruppen omfattet, jøder, sjømenn, studenter, borgerskapets herrer og soldater. Standardtariffen for en gateprostituert i andre halvdel av 1600-tallet var en *scelling*, men i bordellene lå nok prisen høyere, da de gateprostituerte var lavest på rangstigen.<sup>49</sup>

Kulturhistorikeren Simon Schama har gjennom sin kildegranskning sett på nederlendernes seksuelle praksis på 1600-tallet. Hans funn underbygger de tidligere resonneringene om at Nederland var et dualistisk samfunn. På den ene siden fremgår det en massiv samfunnspåvirkning rundt moral og sedelighet gjennom de ulike emblembøkene, og det er ikke tvil om at bøkene var populære. Jacob Cats opplevde at bøkene han kom i flere opplag i løpet av 1600-tallet. Schama henviser til at det i

---

<sup>46</sup> Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom*, 1996, s. 64. Her henviser de Pol til et eksempel fra dagboken til den 21-årige piken Aafje Gijsen (i 1774), hun reiser til Amsterdam på ferie med sin bror og noen venninner. Det viser seg at hennes program for besøket i Amsterdam ikke skiller seg i noen større grad fra utenlandske besøkende, først teater, så besøker de forskjellige *spielhuisen* og dagen etter er det besøk i ulike kirker, også *spinnhuis* var verdt å besøke. Aafje innrømmer at det var ren nysgjerrighet som var drivkraften, men hun ytrer også sympati med de stakkars jentene som endte i *speelhuis*. Hun ytrer bedrøvelse, bestyrtelse og ser på det som et svik.

<sup>47</sup> Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom*, s. 347-48.

<sup>48</sup> Ibid. I *Confessieboeken* var uærlig levned eller uærlig livsførsel en standardbenevnelse på prostituerte og bordellhus, prostituerte og koblersker var per definisjon æreløse. s. 68 og s. 71.

<sup>49</sup> Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom*, 1996, s. 323.

1655-årsutgaven hevdes av utgiveren at den utrolig nok hadde solgt i 50000 eksemplarer, et antall som i forhold til folketall er overveldende. Det ble utgitt en rekke bøker som forfektet det djevelske ved prostitusjon og på den andre siden direkte guidebøker til prostitusjon og de ulike horestrøkene som i tilfellet *'t Amsterdamsch Hoerdom* som kom ut i 1694.<sup>50</sup> Hensikten med emblembøkene var nok å forfekte et riktig og moralsk levevis. Denne strategien skulle etter hver stå i samsvar med sosiologen Norbert Elias hypoteser om klasseskiller, Elias teori blir svært aktuell i Nederland. Så fort borgerskapet hadde etablert seg som en dominant maktfaktor i det nederlandske samfunnet, vendte det åpenheten rundt seksuelle spørsmål ryggen. Dette var den livsholdningen det var blitt så kjent og beundret for i resten av Europa. Hensikten var muligens å skape et skille mellom seg og det man kan kalle arbeiderklassen, resultatet av et slikt grep blir en konsolidering av makt. På slutten av 1600-tallet ble teateret i Nederland stengt, en ny moralsk bølge feide over landet og strengere håndtering av sedelighetsspørsmål ble innført.<sup>51</sup>

Det er ingen tvil om at bordeller, prostituerte og koblersker spilte en sentral rolle i det nederlandske samfunnet på 1600-tallet. Deres tilstedeværelse var ikke tilslørt eller nedtonet og de levde i en tilsynelatende harmonisk forening med resten av befolkningen. Ideer om prostituerte og bordeller viste seg ikke bare i malerier, men også i samtidens teaterstykker og prosa. Hvorvidt dette var sannferdige beskrivelser av de prostituerte er en helt annen sak. Det kan allerede her antydes at de prostituerte vi møter i bordellmotivene, i Brederos farser og erotisk litteratur representerer et humoristisk og idealisert bilde av en profesjon som i den grimme virkeligheten ikke bare bød på latter og lettsindighet. Samtidig er det mulig at den overfladiske beskrivelsen av den prostituerte fylte en helt annen funksjon. Den fungerte muligens som bærer av erotikk, gjennom løfter om nytelse og skjønnhet. Med sin uplettede hud, løftede og avdekkede bryst, glansfylte hår og vakre drakter var disse kvinnene en kilde til inspirasjon for en labil seksuell nytelse blant borgerskapet.

---

<sup>50</sup> Simon Schama, *Mellan Gud och Mammon, Nederländerna under Guldåldern 1570-1670*, Bonniers, Stockholm, 1989, kapittel seks, s. 471-80.

<sup>51</sup> I Norbert Elias bok *The Civilizing Process, The History of Manners and State Formation and Civilization*, Cambridge, 1982 redegjør Elias for trangen til å skape avstander mellom de ulike klasser gjennom endret livsførsel fra middelalder og frem til den Franske revolusjonen. Nederland var i årene etter 1618 i en prosess hvor de dannet en ny stat og en ny samfunnsstruktur, da er det naturlig å analysere situasjonen med den nye moralske bølgen fra 1670 årene og utover som et resultat av at en ny klasse hadde oppnådd en status som gjorde at de ønsket å skille seg fra de andre lagene i samfunnet.

## 1.5 Sjangermaleriet og titler – definisjon og diskusjon

Begrepet sjanger har sitt opphav i det franske ordet *genre* som betyr kunst. Sjangermaleribegrepet brukes for å klassifisere de ulike motivkretsene i Nederland på 1500-tallet og 1600-tallet som avviker fra historiske og mytologiske avbildninger. Antagelig oppstod behovet i forbindelse med at man på slutten av 1700-tallet gjenoppdaget og oppjusterte verdien av disse motivene. Med dette ønsket man å organisere stilleben, landskapsbilder, konversasjonsbilder og motiver som skildret hverdagslivet innenfor en begrepsramme som skilte de fra historiemaleriet og mytologiske motiver. Her må det nevnes at man går ut fra at begrepet sjanger ikke antydte at man trodde at det lå noen dypere underliggende ideer bak hverdagslivets scener. Kunsthistorikeren Konrad Renger mener at det rett og slett var en typebetegnelse. Dette ønsket om å klassifisere kan tolkes som et uttrykk for opplysningstidens trang til å sette natur og kultur i system. Man har lenge gått ut fra at opphavsmannen til begrepet var forfatteren Denis Diderot, og at genre først ble benyttet i hans essaysamling om maleri i 1795. Renger derimot henviser til at nyere forskning har vist at begrepet første gang brukes i den franske forfatteren Quatremère de Quincy's bok *Considérations* i 1791.<sup>52</sup> Albert Blankert hevder at maleren Dirck van Baburens *Koblerske* strengt tatt ikke hører inn under sjangerbetegnelsen. Han forklarer dette med at motivet var et uttrykk for den italienske kulturkrets siden Baburen var inspirert av Caravaggio. Blankert legger frem et forslag til en definisjon av sjangermaleriet som han mener er mer dekkende, men Blankert nevner i samme ånd sine forbehold. Ifølge Blankert er et sjangermaleri et bilde som skildrer anonyme mennesker og hvor intensjonen er at de skal være anonyme.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> I *Looking at Seventeenth Century Dutch Art, Realism Considered*, red. Wayne Franits, 1997 i Konrad Rengers essay *On the History of Research Concerning the Interpretations of Dutch Paintings*, 1997, s. 12. En lignende diskusjon rundt opphavet til begrepet sjanger er gjort av Simour Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, Pelican History of Art, 1995 kap. 7, s. 123.

<sup>53</sup> *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symposium Berlin 1984, Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Sonderband 4, Herausgeben von Henning Bock und Thomas W. Gaehtgens, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1987. Albert Blankert, *What is Dutch Seventeenth Century Genre Painting? A Definition and its Limitations*, s. 9-17.

Uavhengig av dette er det interessante aspektet her at de nederlandske maleriene ble oppfattet som noe nytt innenfor kunsthistorien. Det å skildre tilsynelatende hverdagslige situasjoner var noe som oppstod i Nederland på bakgrunn av en voksende og dominerende borgerskapskultur som etterspurte denne type motiver. Den nye interessen for sjangermaleriet må kunne ses i sammenheng med at borgerkulturen som oppstod i kjølvannet av det protestantiske Nederland hadde spredt seg til resten av Europa.

Den økende interessen for sjangermaleriet resulterte i at det oppstod en rekke nye titler på kunstverk som avvek fra originaltitlene slik de er beskrevet i nederlandske dødsbofortegnelser på 1600-tallet. Et godt eksempel på dette er et av bordellmotivene denne avhandlingen vil befatte seg med, Vermeers *Koblerske* fra 1656. Annaliese Mayer-Meintschel har gjort undersøkelser av de ulike titler motivet har versert under. Hun påviser at tittelen vi i dag opererer med er blitt utviklet gjennom århundrer med resepsjonshistorie og tolkningstrang.<sup>54</sup> Det er en konstruert tittel som gir føringer for hva betrakteren skal legge i begrepet koblerske, og hvordan verket kan tolkes. Vender man seg mot dødsbofortegnelser i Gemeentearchief i Amsterdam nedtegnes denne motivgruppen under samlebetegnelsen – *Enn bordeel*, *Bordeeltje* og *een bordeel huisjen*.<sup>55</sup> Det er liten tvil om at disse motivene viste

---

<sup>54</sup> Annaliese Mayer-Meintschel, *Vermeers Kupplerin*, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1986 s. 7-18. Vermeers *Kupplerin* har hatt vekslende titler og kunstnernavn etter at det kom til Böhmen i 1741, nærmere bestemt til Gräfllich Wallen Steinschen Sammlung, Det befinner seg nå i Dresdener Gemäldegalerie. Beskrivelsene man finner spenner fra at kunstneren har vært Italiener, nederlander og Vermeer var også registrert som franskmann, f.eks Giovanni van der Meer, Johan van der Meer og Jean van der Meer. I 1860 publiserer Bürger-Thore tesen om at dette er Jan Vermeer van Delft. Da var tittelen *La Courtisane*. Tidligere hadde det versert flere bekrivelser. I 1754 ; *Eine Junge frauens- person, welche an einem tische sitzt, und ein Geschirr hält, hinter ihr eine manns-person, welche sie mit der hand umfaset, und mit der anderen eine münze zeigt, ganze figur auf Leinwand*. Inventar 1754 II 212, Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inventarium von der Königlichen Bilder-galerie zu Dresden, gefertigt Mens : Julij & August 1754. Videre i katalogen fra 1801 *Eine junge courtisane in dem armen eines jungen menschen der ihr in gegenwart von zween anderen Männern geld gibt*. Galeri zu Dresden, katalog fra 1801, nr 299, s. 42. Senere blir beskrivelsene tydeligere: 1817: *Ein Junges frauenzimmer in ziemlich zweideutiger gesellschaft dreier männer...*(Som over nr. 311). Fra 1837 av blir beskrivelsene mer moraliserende, så går de over til å beskrive scenen tydeligere med vekt på det erotiske uten noen anføtelser. I 1896 katalogen til Karl Woermann ser vi for første gang tittelen *Bei der Kupplerin*, og denne tittelen skal bli stående. Karl Woermann, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden 1896, Nr 1335. Se også Simour Slives diskusjon rundt titler i Nederland på 1600 tallet i *Dutch Painting 1600-1800*, s. 123.

<sup>55</sup> I Getty Provenance Index database på probate inventories (dødsbo-arkiver) har de sortert koblerske motivet enten under bordeeltje/brothel med samme icon class index som bordeller generelt, Icon class nummeret er 33C51 for koblersker på RKD, og Getty har registrert bordeller under samme nummer. Gettys inventarbase består av 21 inventarlistar fra perioden 1680-89 samlet av Marten Jan Bok, 188

bordellscener, bordellinteriør og horehus. Dette kan antyde at tittelen koblerske er blitt innført for å skille de ulike bordellscenenes karakteristika. Uanhengig av de beskrivende titlene som *Koblerske*, *Hos Koblersken*, *Koblerske og gjester ved bordet*, *Den lettsindige* og *Scene i bordell* vil denne avhandlingen behandle maleriene med utgangspunkt i den nederlandske originalbetegnelsen *bordeeltelje* eller *bordeeltjes* – små bordeller.

## Kapittel 2. Bordellmotiver – en historisk gjennomgang

Prostitusjonsmotiver var ikke en sjanger som oppstod i Nederland på 1600-tallet, temaet kan føres tilbake til fresker fra Pompeii, ett av disse har tittelen *To elegante damer hos koblersken* datert, 100 e.kr (fig. 3). Fresken viser en bordellscene, denne utspiller seg i et romersk interiør med tre kvinner. En kvinne er skildret sittende, den andre står bak denne elegante kvinneskikkelsen og holder henne på skuldrene, den tredje kvinnen sitter isolert fra de to andre i andre halvdel av bildet, dette er antagelig koblersken. Det er tre putti tilstede, den ene henvender seg til den sittende kvinnen og har lagt hendene sine i fanget hennes. Gjennom dette grepet har kunstneren opprettet blikkontakt de to imellom. Den andre putto står på et bord og strekker begge armene mot de to kvinnene, men blir holdt igjen i en av vingene av koblersken, under bordet leker en tredje putto og er fornøyd med sitt.

Den slående likheten mellom det nederlandske sjangermaleriet og fresken synliggjøres ikke bare av en naturalistisk malerstil og den avslappede humoristiske stemningen som formidles, men i selve billedkomposisjonen. Scenen utspiller seg i et avgrenset rom med et spartansk interiør bestående av to stoler og et bord. Bak koblersken aner man omrisset av en utgang, over denne utgangen henger et rødt

---

inventarlistene fra perioden 1700-14 organisert av S. A. C. Dudoc van Heel. Kilde: *Art in History/History in Art: Studies in Seventeenth Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1991. Redaktører: David Freedberg og Jan de Vries. De dødsbo-fortegnelsene som er tilgjengelig på Amsterdam Gemeentearchief kan det her nevnes fire: Lambert Hermansz. Blaeuw (1648), Pieter van Meldert (1653), Matthijs Hals (1662) og Johannes de Renialme (1657). Alle disse fortegnelsene var i kunstforhandleres besittelse, for eksempel Renialmes. Noen av disse ble publisert i Abraham Bredius *Kunstler inventare*. Dette er inventarfortegnelser som begrenser seg til det kommunale arkivet i Amsterdam (Amsterdam Gemeente archief). Videre befinner konkurskammerets (Chamber of Bankruptcy-Kammertje faillissement el. boedel) nedtegnelser seg på Gemeentearchief.

draperi, klart til å senkes når en kunde ankommer for å sikre eventuelt innsyn. Kontrasten mellom en mørk og en lys flate bidrar til å sette rammen for en intim og dunkel stemning. Iscenesettelsen av de tre kvinnene i et avgrenset rom hvor inndelingen av et lyst og et mørkt felt er et stemningsskapende element hensetter tankene til en rekke motiver fra 1600-tallet som viser lignende situasjoner. Jacob Duck, Gerard ter Borch, Frans van Mieris blant andre, skildret situasjoner hvor et knippe personer er plassert innenfor rommets begrensende rammer. I fresken fra Pompeii finner vi ikke den mannlige klienten, derimot er andre sentrale karakter tilstede, koblersken og den prostituerte. Disse to ble en sentral del av persongalleriet innenfor motivgruppen, som ble en kjent og feiret sjanger i Nederland på 1600-tallet.

De bevingede skikkelsene, kjent som putti, amorini eller cheruber ble sentrale aktører i de kulturelt betingede ideene rundt kjærlighet og lyst i Nederland. Disse små amorinene ble gjennomgangsfigurer i et helt annet medium, de ble en feiret motivgruppe i de nederlandske emblembøkene. Amarinene blåser bobler, skyter piler, seiler, plukker blomster og er moralsk støtte for mennesker i fortvilte situasjoner. Hvis de dukket opp i sjangermaleriene var de avbildet som skulpturer eller som aktører i mytologiske skildringer gjengitt i malerier som henger på veggene i sjangermaleriene.<sup>56</sup> Det er vanskelig å påvise noen direkte historisk forbindelse mellom de nedgravde freskene i Pompeii og prostitusjonsmotivene slik de utviklet seg i Nederland på 1600-tallet. Hensikten i denne sammenhengen er å peke på at prostitusjon er et kulturelt fenomen som viser seg i den visuelle tradisjon uavhengig av nasjonal identitet og kultur. Prostitusjonen vil alltid være tilstedeværende i kraft av sin mystikk og forbindelse til en av menneskets kraftigste drifter – seksualitet.

---

<sup>56</sup> Putti, amoriner og cheruber florerte i både emblembøker og malerier i samtiden. I Jacob *Cats Sinne – en minnebeelde*, 1627 finner vi de i ulike situasjoner, hos Daniël Heinsius *Quaeris quid sit Amor* ca. 1601 er puttien hovedpersonen som leder oss gjennom alle mottoer og vers. I malerier finner vi de blant annet hos Eglon van der Neer, *Portrett av mann og kvinne i interiør*, ca. 1675, Gerrit Dou *Tjenestepike med gutt i vindu*, 1652. Klaske Muizelaar og Derek Phillips henviser i boken *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age* til at Gerard de Lairese oppfordret ektepar til å henge opp bilder av små nakne barn. Lairese sier ikke hvorfor, men det kan muligens ha vært for å øke fruktbarheten. s. 145. Til tross for denne usikkerhetsfaktoren kan man med sikkerhet si at putti, cheruber og amoriner hadde funksjon som kjærlighetens budbringere. Med dette understreker deres tilstedeværelse at kjærlighetskulturen var et sentralt element i nederlendernes liv på 1600-tallet.



Motivgruppen *Den fortapte sønn* har i den kunsthistoriske resepsjonshistorien lagt sterke føringer for i hvilken retning prostitusjonsmotiver har blitt tolket. Historien om den fortapte sønn er hentet fra Lukas evangeliet i det nye testamentet. Historiens grunnleggende budskap handler om anger, uselvisk kjærlighet, tilgivelse og storsinn, til tross for dette er det i maleritradisjonen lagt stor vekt på skildringen av den fortapte sønns sanseløse festing og bortskusling av arv.

Prostitusjonsmotivernes utbredelse og popularitet på 1600-tallet er som nevnt over, ofte sett i sammenheng med sjangeren *Den fortapte sønn* da 1500-tallsskildringene har en rekke fellestrekk med prostitusjonsmotivene. I motivene til Lucas van Leyden (fig. 4), Jan Sanders van Hemessen (fig. 5) og Joachim Beuckelaer (fig. 6) er det blant annet gjengivelsen av koblersken, vindriking, løsaktige kvinner, kavalere og musisering som bidrar sterkt til å skape denne mulige historiske forbindelsen. Kvinnetyper koblersken er karakteristisk og lett gjenkjennelig gjennom hodebekledningen. Hun er gjengitt med et turbanlignende skjerf som er knyttet kunstferdig og skjuler håret. Denne kvinnetyper endrer hodebekledning utover 1600-tallet, i arbeidene til Jan Vermeer og Jan Steen er hun fremdeles gjenkjennelig gjennom sin alder og gester. Aldersbeskrivningen er et karaktertrekk som bidrar til å identifisere henne, hun er definitivt det motsatte av ungdommelig glød og fristende skjønnhet. Med sine rynker og folder illustrerer hun det heslige i situasjonen og opererer som den prostituertes motsats og mulige endelikt.<sup>57</sup> Et siste trekk ved denne typen er hennes gjentagende og brede spekter av gester. Hun byder hånden frem mot kunden og krever den klingende mynt, gjør obskøne gester og hun lugger kunden. Koblersken peker og teller penger, eller er på vei inn av døren smugkikkende og kontrollerende.

De prostituerte er alltid beskrevet som unge yndige kvinner, deres hud er gjengitt med stor presisjon i all sin kjøttfullhet og tekstur. Bysten er ofte fremhevet og utringningene lar barmen komme til sin rett. I enkelte tilfeller er brystene overhodet ikke tildekket. Kvinnene viser også deler av benene eller skoene i noen motiver, noe som i samtiden ble oppfattet som opphissende. De er gjengitt i vakre kjoler som i sin

---

<sup>57</sup> Koblersker som opererte i samtiden var i følge de Pool ofte gift og var like gjerne menn som kvinner. Ektemenn opererte også ofte som utkastere, disse mennene utgjorde 20% av arrestasjonene i forbindelse med organisert prostitusjon, Lotte van de Pool, *Het Amsterdams hoerdom*, s. 347-48 og 352.

overdådighet kan helle over til kostymer kjent fra teaterverdenen. Deres hodebekledning spenner fra fjærpynt, forseggjorte hårbånd, perlebånd, skaut, kyser og nette små hatter. De er ofte gjengitt som leende, smilende, flørtende, musiserende, drikkende og som mottagere av den klingende mynt eller som lommetyver. Det er noen tilfeller hvor den prostituerte er uvillig, men dette hører til sjeldenhetene.

Kundene i prostitusjonsmotivene spenner over et rikt spekter, fra unge elegante herrer til middelaldrende og gamle grabukker. De unge herrer med sin feiende flotte hodebekledninger og drakter er ofte beskrevet som de aktivt handlende figurer. De rekker frem mynter, griper rundt kvinnene, berører brystene og betaler koblerskene eller de prostituerte med mynt rett i hånden. De middelaldrende mennene er ikke dårligere kledd, men er ofte skildret i degraderende og ydmykende situasjoner. De blir hånet av den prostituerte og koblersken, i noen situasjoner får de frastjålet verdier under avledningsmanøvre i regi av de to kvinnene. De aldrende kundene blir forført og rundlurt av de unge og ofte vakre kvinnene. Prostitusjonsmotivene foregår ofte i bordellomgivelser, i denne sammenhengen blir det ofte henvist til Konrad Rengers ikonografiske analyse av motivgruppens utvikling i Nederland på 1500-tallet. Resultatet av Rengers arbeid har ført til en tolkningstradisjon hvor ideene rundt maleriene av den fortapte sønn er oppfattet som moraliserende. Videre at de har til hensikt å advare mot en lignende livsførsel, dette har tildels smittet over på mottagelsen og tolkningen av bordellsjangeren.<sup>58</sup>

Christopher Brown mener at motivkretsen *Glade selskap* har tatt utgangspunkt i sjangeren *Den fortapte sønn*. Han mener at de moralske undertonene også i denne sammenhengen er overført til denne motivgruppen. Brown antyder at de *Glade selskap*-motivene i sin noen ganger overskridende form, heller over kanten i festivitas og frivolit. I denne sammenhengen tenderer de til å bli eksplisitte bordellmotiver.<sup>59</sup> Det er tydelig at det her er glidende overganger mellom de ulike motivkretsene.

---

<sup>58</sup> Wayne Franits har tidligere vært skeptisk til forbindelsen mellom bordellmotiver og *Den fortapte sønn* sjangeren, se Wayne Franits, *Paragons of Virtue*, 1993 s. 38-41. I boken *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, 2004 modererer han seg. Her mener han at denne forbindelsen kan finnes i noen bordellmotiver men i majoriteten finner man lite i denne motivkretsen som viser en direkte sammenheng s. 68.

<sup>59</sup> Christopher Brown, *Scenes of Everyday Life*, Faber and Faber, London, 1984 s. 160 og 180. Simour Slive ser også denne forbindelsen til motivkretsen *Glade selskap*, *Dutch Painting 1600-1800*, s. 125.

Brown utyper videre hvordan bordellmotivene i mange sammenhenger presenteres i en taverna-setting og at disse etter hvert blir tydelige bordellscener.

Et annet aspekt som er trukket frem av Linda Stone-Ferrier er forbindelsen til motivkretsen *De fem sanser*. I Cornelis van Kittensteyns serie *Tactus* (berøring) fra mellom 1630-1663 (fig. 7), en serie på fem grafiske blad, er vi vitne til en klassisk prostitusjonsscene. Kittensteyn beskriver et interiør med et elegant flørtende par på vei til sengen. Sengen blir redd opp av en kvinne, hun er blitt tolket som en tjenestepike. Kavaleren har slengt sin fjærprydde hatt på gulvet, en katt koser seg ved siden av en rykende peis. Mannen har nettopp gitt kvinnen en mynt, denne holder hun i hånden mens de er i en heftig omfavnelse. Kavalereens forfinede hånd som for et øyeblikk siden har betalt for de forventede vellystige tjenester er i taktil og følsom bevegelse mot kvinnens bryst. Serien hadde til hensikt å illustrere allegorien de fem sanser, i dette tilfellet berøring. Forbindelsen mellom berøring og seksualitet er med dette knyttet sammen.<sup>60</sup> Dette aspektet er svært sentralt for prostitusjons –og bordellmotivene, det er en vesentlig faktor for at betrakteren skal kunne identifisere og tolke situasjonen som et erotisk ladet motiv.

Et eksempel som illustrerer forvirringen rundt de ulike forbindelser mellom mangfoldet av disse motivgruppene er Dirck van Baburens maleri fra 1623 (fig. 8) som henger i Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz. Dette maleriet er benyttet som illustrasjon i Wayne Franits bok *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting* og verserer her under tittelen *Løst selskap*, mens museet opererer med titlene *Konsert (den fortapte sønn blant de prostituerte)*. Franits bruker maleriet i sitt argument for at motivet kan gjøre at betrakterne kjenner igjen tematikken rundt den fortapte sønn.<sup>61</sup> Hos Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie i den Haag er det katalogisert uten tittel, men med iconclass-kode 33c53 som klassifiserer motivet som en koblersketype. Så sant man ikke er i stand til å identifisere motivets originaltittel gjennom dødsbofortegnelser, er det vanskelig å hevde at dette motivet direkte henviser til den fortapte sønn-tradisjonen. Maleriet mangler de klassiske sidescenene som viser de andre situasjonene den fortapte sønn havner i, noen man finner hos

---

<sup>60</sup> Linda Stone-Ferrier, *Dutch Prints of Daily Life, Mirrors of Life or Masks of Morals?*, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1983, s. 141-142.

<sup>61</sup> Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Painting*, 2004 s. 69.

Joachim Beuckelaer og Jan Sanders van Hemessen på 1500-tallet. Til tross for denne forvirringen er det allment akseptert blant kunsthistorikere med nederlandsk sjangermaleri som spesialitet, at nederlenderne ga titler med utgangspunkt i at de beskrev det de så, og i andre tilfeller registrerte maleriet under tittelen bordell i dødsbofortegnelsene.

En majoritet blant sentrale kunsthistorikere henviser til Lucas van Leyden som opphavsmannen til motivtypen.<sup>62</sup> I hans grafiske produksjon finner vi blant annet en scene som utspiller seg i en taverna. I arbeidet *Taverna-scene* fra 1519 (fig.9) er vi vitne til at en skjøge fingernemt letter pengepungen til en amorøs herremann samtidig som hun elegant løfter haken hans, et grep som antyder mulige lovnader om et mulig kyss. Ved bordet sitter også koblersken, hun løfter vinglasset mot munnen og drikker begjærlig. En narr henger i vinduet over og peker bydende ned på scenen som utspiller seg. Et banner med inskripsjonen *Acht hoet varen sal* (vær oppmerksom på hvilken vei vinden blåser) er en forlengelse av narrens finger. Denne advarselen henvender seg til betrakteren, og advarer mot de farer som lurar når man lar seg forlede av fristelser og mister oppmerksomheten. Det som skiller prostitusjonsmotivene på 1600-tallet fra denne eventuelle forløperen er fraværet av den didaktiske figuren narren. Narren har til hensikt å forklare og henweise. I de ulike prostitusjonsmotivene på 1600-tallet er figuren fraværende og i enkelte tilfeller erstattet av en bondetype slik vi ser det hos Adriaen van de Venne i arbeidet *Hva gjør ikke mennesker for penger* fra 1625. Den forklarende og advarende tekst man finner i bannerne på 1500-tallet opptrer sjeldent, men vi finner dem i enkelte sammenhenger som i Adriaen van de Vennes overnevnte verk, og med Jan Steen som et hederlig unntak med sine sporadiske kommentarer sinnrikt inkorporert i maleriene. Koblersken, den prostituerte og kunden er det persongalleriet vi møter i prostitusjonsmotivene til Dirck van Baburen, Gerrit van Honthorst, Jan van Bijlert, Jan Steen og Jan Vermeer som vi i det neste kapittelet skal ta nærmere i øyesyn.

---

<sup>62</sup> Nanette Salomon, *Shifting priorities*, 2004, s. 77, J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1959, s. 75, Christopher Brown, *Scenes of Everydaylife*, 1984, s. 182, *Feminism and Art History*, Frima Fox Hofrichter, *Proposition – Between Virtue and Vice*, s. 174.

## **2.1. Prostitusjonsmotiver, fem eksempler**

De fem utvalgte kunstnerne som presenteres har flere varianter av og ulike tolkninger av prostitusjonsmotivet. Eksemplene spenner fra perioden 1622-1670 der hvor det er naturlig hentes det inn flere arbeider av samme kunstner eller kunstnere med beslektede motiver i samme periode. Motivene verserer under titlene Koblerske, Scene i bordell med en gammel mann som gir penger til en pike, Den lettsindige, Koblerske og gjester ved bordet, Konserten, Bordellscene hvor en koblerske griper en mann i håret. Det sjangermalerne Dirck van Baburen, Gerrit Honthorst og Jan van Bijlert har til felles er preferansen for den malerstil Caravaggio og Carracci dvelte ved på slutten av 1500-tallet. Disse nye ideene skulle de bringe med seg tilbake til Utrecht og gjennom eksperimentering frembrakte de ulike tolkninger av de italienske mesterne. Dette banet veien for nye sjangere innenfor det nederlandske maleriet, blant annet prostitusjonsmotivene. Andre kunstnere på 1600-tallet som tok opp prostitusjonsmotivet i sine sjangermalerier, var for å nevne noen, Gerard ter Borch, Frans van Mieris den eldre, Nicolaes Moeyaert, Hendrick Terbrugghen, Gerrit van Bronckhorst, Jacob Duck, Ludolf de Jongh, Nicolaes Knüpfer og Jacob Ochtervelt.

## **2.2 Dirck van Baburen, (c. 1595-1624) – Koblersken, 1622**

Dirck van Baburen utgjør sammen med Gerrit Honthorst, Jan van Bijlert og Hendrick ter Brugghen ”gruppen” som senere skal gå under benevnelsen Utrecht-Caravaggistene. Disse tre kunstnerne med van Baburen i spissen sto for en videre utvikling av sjangermaleriet og initierte nye temaer som ble introdusert for et bredere publikum og kolleger etter lengre studiebesøk i Italia. Baburen var en av flere unge lovende kunstnere som i en lengre periode oppholdt seg i Italia. Her ble de eksponert for de italienske malerne Annibale Carracci og Michelangelo Merisi de Caravaggio innovative malerstil med vekt på dramatiske komposisjoner, indirekte belysning, avkuttete figurer, komprimerte komposisjoner og skildringer av dagliglivets hverdagslige gjøremål. Hverdagsscenene med halvfigurer hadde nå fullført en syklus hvor de i første omgang hadde oppstått i Nederland på 1500-tallet, deretter var de blitt plukket opp av italienerne og nå gjenopptatt av de unge kunstnerne som befant seg i

Italia og ført hjem tilbake til opprinnelseslandet.<sup>63</sup> Det kan ha vært mulig at Baburen hadde lest Karel van Manders rosende beskrivelser av denne kunstneren som "...die te Room wonderlijcke dinghen doet" (...som i Roma gjør vidunderlige ting).<sup>64</sup> Karel van Manders bok *Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders...Het tweede Boeck van het Leven der Schilders* ble utgitt i 1603. Van Mander beskriver Caravaggio i rosende ordelag og i særdeleshet hans vilje til å male livet og la seg lede av naturen, han avslutter med å oppfordre unge kunstnere til å reise og følge Caravaggios eksempel. Baburen reiste til Roma en eller annen gang etter 1612, man finner støtte i denne teorien ved hjelp av registrene over kunstnere i St. Lukas-lauget, Baburen er ikke registrert etter 1611.<sup>65</sup> Baburen møtte ikke Caravaggio som da hadde avgått med døden, men mye taler for at han ble eksponert for Caravaggios avbildninger av kortspillere, luttspillere og prostituerte, her levnes liten tvil. Under sin periode i Roma konsentrerte Baburen seg om religiøse og mytologiske motiver, det var ikke før etter returen til Utrecht rundt 1621 at Baburen utviklet sine sjangermotiver, blant disse *Koblersken* fra 1622 (fig. 10).<sup>66</sup>

I Dirck van Baburen, *Koblersken*, 1622, olje på lerret, 101,5x107,6 cm, møter vi trekløveret som etter hvert skal utgjøre basisen i prostitusjonsmotivene. De opptar hele billedrommet og er skildret mot en nøytral brunspettet bakgrunn. De tre karakterene er eksponert for en indirekte lyskilde. Denne metoden skaper dramatisk lyssetning med intense lys og skyggeeffekter som igjen underbygger det dramaet betrakteren er vitne til. Kunden ble på nederlandsk kalt *klant*, *smalkage* eller *hoerejager*, koblersken gikk under betegnelsen *plug* eller *koppelaarster* og den prostituerte måtte leve med sine famøse kallenavn som spente fra *venusdier*, *mot*, *kruishoer* til *gemene vrouwen*. Den galante godt voksne kunden med velstelt helskjegg, er kledd i en feiende flott fjærhatt og grå jakke med innfelte velurstriper i burgunder. Han smiler ned til den prostituerte mens han griper rundt skulderen hennes. Tommelen befinner seg i grensefeltet mellom hud og bluse og antyder et potensielt møte med kvinnens mykt erotisk ladede alabasterhud. Kavaleren trykker

<sup>63</sup> Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, New Jersey, 1955, s. 81-82.

<sup>64</sup> Walter Friedlaender har fått oversatt utdrag fra del III av *Het Schilder-boeck*, i *Caravaggio Studies*, s. 259-60.

<sup>65</sup> Leonard Joseph Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624), A Dutch Painter in Utrecht and Rome*, Utrecht, 1962, s. 4.

<sup>66</sup> Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, 2004 s. 68.

piken mot sitt bryst, deres blikk møter hverandre og han byr henne gullmynten som han holder finurlig balansert mellom tommel, pekefinger og langfinger slik at den blir lett å nappe for koblersken eller gledespiken.<sup>67</sup> Den prostituerte er iført en blå og hvitstripet satengkjole med detaljer av gull rundt brystlinningen, denne avsluttes med sløyfer ved skuldrene. Ballongermene på kjolen understreker den dype utgrifningen hvor brystene er så omfangsrike at de nærmest sprenger kjolelivet og deler av den ene brystvorten avsløres. Hennes nakke er lagt bakover og ansiktet er vist i profil med en inviterende vridning i retning av kavaleren. Hun smiler og viser sitt lette overbitt. Huden er vakkert gjengitt, lytefri og med fyldig tekstur, hun viser sine røde kinn, ansiktet ligger i en halvskygge. Det nøttebrune håret hennes er oppsatt med vakkert innflettede tøybånd som fremhever glansen i håret. Hendene har grepet rundt en renessanse-lutt som hviler på hennes fang. Fingrene behersker elegant strengene og hun slår i dette øyeblikket en akkord som tydeligvis setter stemningen. Koblersken bryter inn i idyllen med sitt pengekrav. Med krokete rygg og bydende gest peker hun som en spåkone med venstre hånd mot sentrum av sin andre kjøttfulle håndflate, samtidig åpner hun munnen for verbalt å uttrykke sitt pengekrav. Et underlig aspekt her er at blikket hennes skjener bort fra hele scenen og ut mot oss betraktene uten å lykkes. Det er som om hun ønsker å opprette kontakt eller at hun har et øyeblikk av ettertanke. Koblersken er gjengitt som den aldrende matronen, hun er rynkete, tannløs og underbitt. Nesen er gjengitt så rød og blank at man forventer at det hvert sekund skal dryppe en dråpe ned i den samme håndflaten som krever betaling.<sup>68</sup> Håret er skjult av den kunstferdig danderte hvite turbanen som ikke bare er forbeholdt koblersketypen innenfor sjangermaleriet. Hodebekledningen finner vi også på unge kvinner gjengitt i malerier av Henrik Terbrugghen og Gerrit van Honthorst. I Hendrik Terbrugghens *Luttspiller* fra 1624-26 (fig. 11) ser vi en ung kvinne med en delikat voluminøs kappe som sklir elegant ned fra skulderen og avdekker den ene skulderen. Hun stemmer lutten med munnen åpen som om hun synger en tone, hun bærer en

---

<sup>67</sup> Nederlandske gullmynter ble sjeldent produsert i de samlede bystater (republikken) før etter 1619, de gullmyntene som sirkulerte var hovedsaklig utenlandske. Det kan være mulig at den mynten kavaleren holder er av utenlandsk opprinnelse, muligens en Spansk Dukaat. Det at kavaleren går så langt som å tilby den prostituerte en gullmynt signaliserer hvor stor verdi denne kvinnen må ha hatt for betrakteren. Om gullmynters sirkulasjon i Nederland på 1600-tallet, se P. Verkade, *Muntboek, Nederland, Namen en afbeeldingen van Munten*, P. J. Van Dijk, 1848, oppsummeringskapittelet.

<sup>68</sup> Judson har en helt annen analyse av koblerskens gest, han mener at den gamle kvinnen forsøker å gi et råd. Dette er en underlig analyse, ser man på gesten til Koblersken er det mer naturlig å tolke gesten som et pengekrav. J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst, A Discussion of his Position in Dutch Art*, s. 77.



brun variant av turbanen. I Gerrit van Honthorst maleri *Konserten* fra 1624 (fig. 12) bærer en av de fem musiserende kvinnene en turban som er pyntet med fjær. Begge maleriene antyder at vi her har med "lettsindige" kvinner å gjøre.<sup>69</sup> Et vesentlig poeng er at de prostituerte så vidt mine funn kan vise, aldri er gjengitt med turbanen i de tydelige prostitusjonsscenene. Det er i de antydende maleriene som i eksempelet med luttspillarsken og piken i *Konserten* fra 1624 at hodeplagget opptrer. Innenfor prostitusjonsmotivene er det i undersjangeren "koblersken" at bordellmoren er alene om å bære den karakteristiske hodebekledningen. I sin sepiabrune kappe opptar hun like stor plass i billedkomposisjonen som den prostituerte og kunden, hun er også plassert nærmere betrakteren i billedrommet. Dette grepet gjør henne til en sentral skikkelse, likeverdig med de to andre karakterene.

Det nærmest kvadratiske formatet skaper muligheten for en billeddynamikk som antyder energi og bevegelse, et antistatisk grep fra Baburens side. Grepet skaper uendelige muligheter for variasjoner innefor dynamikkens skjema. De tre sentrale figurene beveger seg innenfor en sirkel forutbestemt av de horisontale, diagonale og vertikale linjene som former et sentrum med utgangspunkt i luttens hals og dens møte med gitarkassen. De tre karakterene blir visuelle ekkoer av luttens ovale form, skjelettene til hver enkelt figur beveger seg i arabesklignende bevegelser som bidrar til spenninger i det erotiske dramaet som utspiller seg. Lutten er plassert i sentrum av billedkomposisjonen, den opptar svulmende sin posisjon som sentrum for begivenheten. Baburen har risset inn et hjerte nederst på lutten som en del av luttens dekorasjon, den er plassert i tilknytning til hans signatur på gitarkassen. Et symbol som understreker at det her dreier seg om den profane kjærlighet. Lutten som instrument er en bærer av århundrer med kjærlighetssymbolikk. I middelalderens astrologiske system var musikere oppfattet som "barn" av Venus og de prostituerte ble ofte omtalt som døtre av Venus. Et paradoks i denne sammenhengen er dette dualistiske synet på Venus-karakteren. Hun symboliserer den rene kjærligheten som fremmer fruktbarhet på den ene siden, og det vellystige på grensen til det uanstendige på den andre siden. Lutten som instrument er et erotisk objekt med både feminine og maskuline sider, den runde pæreformede gitarkassen er oppfattet som en metafor for

---

<sup>69</sup> Gerrit van Honthorst, *Konserten* fra 1624, Louvre, Paris, Frankrike. Her er en av de musiserende kvinnene gjengitt med lignende turban, et annet eksempel er Hendrick Terbrugghen, *Luttspilleren* fra 1624-26, Kunsthistorisches Museum, Wien, Østerrike. Kvinnetypene gjengitt i de to overnevnte maleriene har også klesdrakten til felles med den prostituerte i Baburens *Koblerske*.

kvinnens genitaler. Når mannen spiller lutt oppfattes den som et symbol på erotisk lengsel og håp om kjærligheten. Lutten fremstår også som et symbol på de fem sanser, og illustrerer i denne sammenhengen hørselen. Når kvinnen spiller lutt er det med lovnader om sorgløs oppfyllelse av det annet kjønns erotiske lengsler.

Ved en komparativ analyse mellom Baburens Koblerske og Jan Sanders van Hemessen, *Bordell* fra ca. 1530-tallet (fig. 5), Joachim Beuckelaer *Den fortapte sønn* (usikker datering) (fig. 6) og Jan Massys, *Uten tittel* fra 1566 (fig. 13) er de tre karakterene koblersken, kunden og den prostituerte samt situasjonsbeskrivelsen og det vellystige temaet fellestrekkene. Utover dette utvikler Baburen sjangeren i en ny retning med utgangspunkt i referanser fra hans egen samtid. Kostymene karakterene bærer minner sterkt om de kostymer skuespillere kan ha benyttet.<sup>70</sup> Bruken av sateng i kjolen til den prostituerte har erotiske undertoner, det er like glatt og mykt som kvinnens hud.<sup>71</sup> Det finnes et koblerskemotiv til fra Baburens hånd som i innhold skiller seg sterkt fra Boston-versjonen.

---

<sup>70</sup> I Gudlaugsson innsiktsfulle redegjørelse av forbindelsen mellom figurer i Comedia dell'arte tradisjonen, nederlandsk teater og Jan Steen malerier, glimrer den prostituerte med sitt fravær. Gudlaugsson forklarer dette med at de kostymene man finner i maleriene og på scenen er de samme som kvinnene i Nederland benyttet i det daglige. I denne sammenhengen er det lite sannsynlig at Baburens prostituerte er et godt eksempel på hans overnevnte forklaring. Baburens prostituerte er iført noe som mer minner om et kostyme enn en drakttype kvinner i Nederland gikk med til daglig. S. J. Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and His Contemporaries*, Davaco Publishers, Soest, Nederland, 1975, s. 62-63. I Crispijn van de Passe bok *Spiegel der Alderschoonste Cortisanen* fra 1631 er de prostituerte gjengitt i respektable klær oppkneppet til halsen, mens i den private samlingen til F. A. Stemvers gjengitt i hans bok *Meisjes van Plezier*, er den nederlandske prostituerte gjengitt med dyp utgrining. Illustrasjonen mener forfatteren stammer fra *les grandes cortisanes de nos temps*. *Meisjes van Plezier De Geschiedenis van de prostitutie in Nederland*, Fibula-van Dishoeck, Den Haag 1985, s. 33. Det er sprikende meninger vedrørende klesstilen i fiksjonen vi møter i maleriene og virkelighet, men ser man på portretter i samtiden er kvinnene i stor grad fremstilt dydig så sant de ikke skal illustrere mytologiske figurer som i tilfellet *Døtrene til Johan van Reede som de tre gratier* malt av Gerard van Honthorst i 1645. Et siste vesentlig poeng stammer fra Lotte van de Pols forskning, hun har kommet frem til at de prostituerte gjerne var kledd i eksotiske og utenlandske klær. På slutten av 1600-tallet rapporteres det at er utkledd som *Pulcinella* (poesjenel på flamsk) eller som *Scaramouche* begge klassiske figurer fra den italienske comedia dell'arte tradisjonen, den ene kledd i hvitt, den andre i sort. Kanskje hadde disse draktene lenge vært mote hos de prostituerte antyder de Pol. Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom*, s. 316. Albert Blankert hevder at Baburen maleri *Koblersken* ikke kan inkluderes under sjangermaleri definisjonen da den prostituerte bærer kostymer inspirert av teaterverdenen som igjen kan gjenfinnes i Caravaggios malerier. Albert Blankert, *What is Dutch Seventeenth Century Genre Painting? A Definition and its Limitations*, s. 14-15. J. Richard Judson påpeker at S. J. Gudlaugson har pekt på at både Baburen, Honthorst, ter Brugghen og Bijlert var under innflytelse av de kostymene de hadde sett på skuespillerne i de omreisende teatertruppene som turnerte Nederland fra 1619 og utover. Dette kan jo også være en forklaring på de eksklusive kostymene de prostituerte bærer i de overnevnte kunstnernes prostitusjonsmotiver. J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst, A Discussion of His Position in Dutch Art*, The Hague, Martinus Nij Hoff, 1959, s. 64.65.

<sup>71</sup> Alison McNeil Kettering benytter seg av psykoanalytiske grep i sin analyse av Ter Borchs kvinneskikkelser. Hun argumenterer med at Ter Borchs gjengivelse av sateng grenser til å fetisjere tekstilene og at deres visuelle intensitet blir et surrogat for kvinnens kropp. I *looking at Seventeenth*

Maleriet *Koblerske* fra 1623 (fig. 14) befinner seg i Würzburg Residenz Staatsgalerie i Bayern, malt et år etter koblersken som befinner seg i Boston. Her fremviser Baburen en helt annen tolkning av kjøp og salg av seksuelle tjenester. Dette er langt fra den lystige scenen i Boston-koblersken. Den prostituerte er uvillig, hun slår ut med armene i fortvilelse og forsøker samtidig å beskytte seg i det den grådige koblersken drar i snørelivet for å vise kunden ”varene”. Den prostituerte har øyekontakt med betrakteren og ser mot oss med et lidende og nærmest anklagende blikk. Hun er like vakkert og forførerisk kledd som Boston-varianten, med kunstferdige fletter satt opp med fjær, slør og perler. Koblersken arbeider målbevisst, og i sitt bakholdsangrep har hun piken under kontroll mens hun drar i snørelivet. Kunden, en ung soldat i feiende flott rustning og fjærpydet hjelm er like aggressiv som koblersken. Ropende river han i kjolelivet til den prostituerte samtidig som han tilbyr koblersken penger. Soldattypen er iført ballongbukser av knebuksevarianten, brystrusting og hjelm. Karakteren gjenoppstår senere i Hendrick ter Brugghens, *Sovende Mars* fra 1629 (fig. 15). Det er fristende å tolke Baburens soldat som en allegori for krigsguden *Mars*, som blir temmet av kjærligheten i skikkelse av den prostituerte som kunne illudere *Venus*. Hadde dette ikke vært slik en opprivende scene kunne overnevnte forsøk på å tolke en italiensk malertradisjon inn i dette nederlandske motivet vært fornuftig, men det er jo en kjensgjerning at *Venus* er opp over ørene forelsket i *Mars*, da stemmer det dårlig at hun avviser ham.<sup>72</sup> Samtidig får jeg støtte for teorien om at det er et italia-orientert aspekt ved Würzburg koblersken av L. J. Slatkes. Han ser det dramatiske og voldsomme temperamentet i motivet, og antyder at i motsetning til Boston-koblersken er denne skildringen mer litterær.<sup>73</sup> Slatkes utsagn kan da tolkes i retning av at Würzburg-koblersken ikke er

---

*Century Dutch Art*, Alison McNeil Kettering, *Ter Borch's Ladies in Satin*, s.103. Mariët Westermann går et skritt lengre og kobler bruken av satin og silke til å markere kvinners forføreriske egenskaper og at disse tekstilene helt klart har en iboende erotisk kraft i seg. I *A Cultural History of Humour, From Antiquity to the Present Day*, Red. Jan Bremmer og Herman Roodenburg, Polity Press, Blackwell Publishers, USA, 1997, Mariët Westermann, *How Was Jan Steen Funny? Strategies and Function of Comic Painting in the Seventeenth Century*, s. 145.

<sup>72</sup> Peter C. Sutton støtter mitt syn i denne sammenhengen. Han mener at det moraliserende aspektet og bruken av allegorier ble sekundært i de ulike kunstnersentra i Amsterdam, Haarlem, Utrecht og Delft på 1620-tallet. Han understreker at dette ikke betyr at de sluttet å moralisere, men det var graden og kraften bak kommentarene som ble dempet ned. *The Royal Picture Gallery, Mauritshuis*, red. H. R. Hoetink, Peter C. Sutton, *High life, low life: Dutch genre painting in the Mauritshuis*, The Hague, 1985, s. 44-45.

<sup>73</sup> L. J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624)*, s. 78.

moraliserende i like stor grad som Boston-koblersken, noe som igjen henleder tankene til muligheten for en mer realistisk tolkning. Det er i denne sammenhengen mer sannsynlig å trekke følgende konklusjon: Soldater florterte i Nederland på 1600-tallet, enten de var utenlandske leiesoldater eller nasjonale soldater så var de en stor kundesgruppe blant de prostituerte.<sup>74</sup> Så lenge man ikke kan påvise en direkte litterær referanse er det mest sannsynlig at Baburen var godt kjent med soldaters ”behov” i samtiden. Baburen har med sine to varianter av prostitusjonsscener vist at ”kjærlighet” som kjøpes for penger ikke alltid er det det gir seg ut for å være. Uansett står den forstemmende Würzburg-koblersken i sterk kontrast til den vellystige Boston-Koblersken. Det er den vellystige varianten som går sin seiersgang i nederlendernes feiring av transaksjonen rundt de kjødelige gleder i sjangermaleriet.<sup>75</sup>

Baburen innførte med motivet *Koblersken* en ny sjanger.<sup>76</sup> Han skulle sammen med de andre Utrechts-caravaggistene innføre en ny malerstil med vekt på den naturalismen de hadde brakt med seg fra Italia til Nederland. Dette trekløveret av karakterer skulle sette en standard for prostitusjonsmotivsjangeren og gjennom århundret utviklet det seg en rekke variasjoner over temaet.

---

<sup>74</sup> Ifølge Ann Jensen Adams doblet den nederlandske hæren seg fra 50000 menn i 1630 til 110000 rundt 1670-tallet. Ann Jensen Adams, *Money an the Regulation of Desire. The Prostitute and the Marketplace in Seventeenth-Century Holland*, i *Renaissance Culture and the Everyday*, red. Patricia Fumerton og Simon Hunt, University of Pennsylvania Press, USA, 1999, s. 237.

<sup>75</sup> Et annet kjent motiv som omhandler avvisning er Judith Leysters kjente motiv *Avvist tilbud* fra 1631, Wayne Franits fremlegger teorien om at dette motivet fremviser den dydige motstand, Franits, *The Vertues Which Ought to be in a Compleate Woman*, University of Michigan, 1988 s. 64. Franits får støtte i dette synet av Frima Fox Hofrichter. Hun hevder også at Leysters motiv skiller seg fra Utrecht-caravaggistenes gjengivelser av det samme tema. Det kan tyde på at Hofrichter ikke er kjent med Baburens andre versjon av koblersken. *Feminism and Art History, Questioning the Litany*, red. Norma Broude og Mary D. Garrard, Frima Fox Hofrichter, *Judith Leyster's "Proposition"-Between Virtue and Vice*, s. 173-181.

<sup>76</sup> I denne påstanden finner jeg støtte hos J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst*, s. 75-76 og hos Wayne Franits, *Dutch Seventeenth Century Dutch Genre Painting*, s. 68. De mener begge at Baburen med sin Koblerske innførte en ny sjanger i Utrecht og det nederlandske sjanger maleriet.

### 2.3. Gerrit van Honthorst (1592-1656), Koblersken, 1625

Gerrit van Honthorst skulle som Baburen oppholde seg en lengre periode i Roma, det er noe usikkerhet rundt stadfestingen av årstall, og kunsthistorikere veksler mellom årstallene 1610-1616. Honthorst skulle i løpet av sin periode i Italia opparbeide seg et imponerende omdømme som resulterte i at han også fikk kjelenavnet Gherardo delle Notti (Nattens Gerhard).<sup>77</sup> Honthorst nøt stor anerkjennelse og fikk oppdrag av menn som Cardinal Scipione Borghese, hertugen av Toscana og ikke minst, Honthorst nøt den fordel at han også kunne smykke seg med å ha brødrene Giustianiani som mesener. Tar man en titt i inventarlisten fra 1620-tallet til Giustianiani familien, viser det seg at det kun finnes registrert ett verk av Honthorst, *Frigjøringen av San Pietro*. Utover dette er han ikke registrert i inventarlisten fra 1600-tallet. Dette er et lite mysterium, en skulle gå ut fra at som mesener ville brødrene ha et mye større antall arbeider fra Honthorst hånd.<sup>78</sup> I ettertid har man kartlagt arbeider som ikke registrert i inventarlistene nevnt over. Disse er nå identifisert, ett er i S. Maria della Scala i Roma, det er *Johannes døperens halshugging* fra 1618 og ett i National Gallery i London, *Christus foran Kaiphas* fra 1617. Ser man bort fra dette er det vesentlige i denne sammenhengen at Honthorst hadde tilgang til brødrene Giustinianis mangfoldige samling med blant annet arbeider av Francesco Bassano, far til den venezianske manieristiske maleren Jacopo Bassano, Jacopo fikk stor betydning for Honthorst videre utvikling.<sup>79</sup> I særdeleshet hans realistiske orientering med vekt på hverdagsskildringer av dyr og bønder skulle spille en stor rolle for Honthorst. Videre hadde Honthorst anledning til å fordype seg i verk av Annibale Carracci og hele femten malerier av Michelangelo Merisi Caravaggio. Alle de overnevnte kunstnerne var vesentlige for Honthorsts videre utvikling som maler.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst*, s. 61. Honthorst var ikke alene om brødrene Giustianiani mesenvirkosmhet også Dirck van Baburen fikk oppdrag av brødrene og var innlemmet i samlingen.

<sup>78</sup> Giove prosjektet har med støtte fra EU laget en nettside hvor inventarlistene til Giustiniani brødrene er lagt ut. [http://w3.uniroma1.it/cattedra\\_danesi\\_squarzina/EN/Statica.asp?CodiceFunzione=I](http://w3.uniroma1.it/cattedra_danesi_squarzina/EN/Statica.asp?CodiceFunzione=I)  
26.12.2006

<sup>79</sup> Jamført Slatkes bodde Honthorst i palasset til Giustiniani palasset, L. J. Slatkes, *Dirck van Baburen (c. 1595-1624)*, s. 8.

<sup>80</sup> Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Painting*, 2004, s. 76.

Under perioden i Italia produserte Honthorst hovedsaklig malerier med religiøse og mytologiske temaer, dette er nok ikke så underlig, for det var nok etterspørselen som i stor grad styrte valg av tematikk. I denne sammenhengen er det på sin plass å nevne enkelte avvik, som *Middagsselskap* fra 1619 i Uffizi-samlingen (fig. 16). I dette arbeidet møter vi italienske karaktertyper i kraft av drakter, hodeplagg og hårfrisyrer, men en karakter er svært interessant å merke seg, en koblersketype. Denne karakteren skal Honthorst benytte i en rekke motiver siden, det er mulig at denne typen er hentet fra Caravaggios karaktergalleri, man møter en lignende type i Caravaggios *Judith halshugger Holofernes* fra ca. 1598 (fig. 17). Videre er scenen i seg selv en peker mot fremtidige motivgrupper, de galante herrer, elegante kvinner og tilstedeværelsen av lutten skal siden initiere nye sjangere innefor det nederlandske sjangermaleriet. Det er nok naturlig å anta at returen til Utrecht i 1620 hadde en forløsende kraft på Honthorst. I tillegg til at Honthorst hadde blitt eksponert for de nye retningene i Italia, lå det nå til rette for å innføre et nytt maleri i Utrecht. Et økende borgerskap i kontrast til "adelen" ved hoffet til orangene var et uforløst marked med stor potensiell kjøpekraft.<sup>81</sup> Alt lå til rette for de innovative grep Utrechts-caravaggistene skulle ta. I motsetning til Baburen arbeidet Honthorst med en større karaktergruppe, flere karakterer krevde bredere lerret. Honthorst hadde preferanse for bredformatet, i dette formatet kunne han spre og organisere de ulike karaktertypene i dramatiske tablåer.

Honthorst brakte en ny malerstil til Utrecht sammen med Dirck van Baburen og ter Brugghen. Bidraget til Honthorst var avkuttete figurer, gjengivelse av følelser og en lyssetning som i Italia hadde ført til at Honthorst fikk det beskrivende kjelenavnet Gherardo delle Notti.<sup>82</sup> Honthorst spesialiserte seg i en periode på kveldscener med kunstig belysning. Den kunstige belysningen er ofte oppnådd gjennom bruk av skjulte, delvis skjulte og synlige stearinlys noe som fører til en økt dramatisk effekt til komposisjonen som helhet. Honthorst fremhevet inntrykket av kveldsstemning ved bruk av en koloritt med basis i varme farger som spant fra gule,

---

<sup>81</sup> Wayne Franits kommenterer denne situasjonen, han mener at det eksisterte en elite i Utrecht som var begeistret for denne type erotiske skildringer. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Painting*, 2004, s. 79.

<sup>82</sup> Honthorst viderutviklet Caravaggios kjente chiaroscuro teknikk hvor han bruker ukjente lyskilder for å skape dramatiske effekter, i motsetning til Caravaggio utviklet Honthorst en lyssetning med kunstig lys.

oransje og røde toner. I Honthorst oeuvre finner man en rekke motiver med promiskuøst innhold. Motiver som skildrer bordellscener og prostitusjon er maleriene *Muntert selskap* fra 1623 (fig. 18) og *Muntert selskap* (verserer også under tittelen *Den fortapte sønn* jamført Web Gallery of Art) fra 1622 (fig. 19) (begge befinner seg i samlingen til Bayerische Staatsgemäldesammlung i München – Alte Pinakothek) og tegningen *Bordellscene* ca. 1620 (Douce Collection i Ashmolean Museum i Oxford) er eksempler hvor det skildres prostituerte, kunder og koblersker.<sup>83</sup> Det er et stort persongalleri som krever sin plass i Honthorsts bredformat, med unntak for *Bordellscene* fra 1620. Dette verket inneholder det mer begrensede persongalleriet bestående av tre eller fire personer vi gjenfinner i hans *Koblerske* fra 1625.

Honthorst maleri *Koblersken* fra 1625 (fig. 20) befinner seg i Centraal Museum i Utrecht. Maleriet har målet 71 x 104 cm og føyer seg inn i Honthorsts preferanse for bredformat i skildringer av hverdagslivet slik vi tidligere har sett det i *Middagsselskapet* fra ca. 1619. Den varme koloritten i tidligere motiver er forlatt til fordel for en blekere variant over kveldsskildringer. Motivet har den samme enkle formelen som vi har sett hos Baburen, en koblerske, en kunde med klingende mynt og en luttspillende, lidderlig og smilende prostituert. Det som skiller disse to verkene er formatet, utsnittet og skildringen av handlingen. Honthorst gir sine karakterer større grad av luft og atmosfære. Figurene er plassert ved et bord hvor kunden og den prostituerte er sittende og koblersken stående. Bordsettingen er et karaktertrekk ved en rekke av Honthorsts malerier, det gir ham muligheten til å plassere figurer foran, bak og på siden. Slik kan han organisere komposisjoner med et figurgalleri innenfor diagonaler og vinkler som bidrar til å skape dynamikk og spenning i motivene. Honthorsts figurer stiger gradvis fra en eller flere sittende karakter via bøyde og stående personer, disse følger diagonalene i flere arbeider. I *Koblersken* utøver Honthorst større edruelighet i bruken av gjenstander og objekter som fyller bordplatene enn i andre malerier.

I motsetning til *Koblersken* er det i maleriet *Muntert selskap* fra 1623 et bord dandert med globus, bøker, timeglass, terninger, spillkort, stearinlys, vinglass og fat med reker på. I *Koblersken* er det kun et stearinlys delvis skjult av den ivrige kunden

---

<sup>83</sup> Tegningen er gjengitt i J. Richard Judsons bok *Gerrit van Honthorst, A Discussion of his Position in Dutch Art*, 1959, kat nr. 249.

og hans pengepung på bordet. I motivet *Muntert selskap* er det tydelig at Honthorst ønsker å fokusere på forfall. Wayne Franits velger å tolke dette motivet på grunnlag av den unge mannens drikkfeldighet, han velger alkohol og forlystelse fremfor studier da alle de kunnskapsorienterte objektene er skjøvet tilside.<sup>84</sup> Dette ledende fortellergrepet gjentar seg i *Koblersken*. Her er uten tvil temaet kjøp av kjærlighet, det er lagt vekt på selve forhandlingen partene imellom. I motsetning til Baburens *Koblerske* hvor settingen er basert på en kompakt intimitet de ulike figurene imellom er det hos Honthorst lagt vekt på de innledende forhandlingene og kurtiseringen. Dette gir karakterene større handlekraft innenfor den rammen Honthorst har gitt dem gjennom bruken av bredformat og bordet som arena for utveksling av tjenester. Den luttspillende prostituerte er av utseende til forveksling svært lik kvinnen vi møter i *Muntert selskap*. Det lett rufsete håret med påfuglfjær, høyt avtegnede øyebryn, en smilende munn som viser velstelte tenner, en lett rødme i kinnene, kjole med blått liv, plettfri hud og myke voluminøse bryster fører disse to kvinnene sammen.<sup>85</sup> Det som skiller dem er at den luttspillende kvinnen i *Muntert selskap* har løst sitt snøreliv og blottet sin ene skulder, hos *Koblersken* er den prostituerte på langt nær kommet så langt i prosessen. Hun er snøret opp og brystene er lekkert opplyst av stearinlyset og speiler silken hun bærer. Med sin tekstur stimulerer den gyldengule silkekappen hun har hengende løst fra skuldrene og brystene til en visuell trang i retning av berøring, en taktilitet som ligger i blikket til betrakteren. Hun sitter i trekvart profil bak bordet og har øyekontakt med kunden. Hun har nettopp spilt på lutten men som respons på mynten som tilbys, har hun hvilt lutten i fanget med et godt grep rundt luttstammen og den andre hånden løfter seg i retning av den unge mannens bydende hånd hvor mynten med all sannsynlighet hviler. Mannen sitter med ryggen mot oss vis a vis den prostituerte. Han bærer en dyp rød drakt med feiende flotte røde og hvite fjær i hatten, en drakt som er svært lik det den unge mannen i *Muntert selskap* er ikledd. Hans ansikt vises i profil, men ansiktet og store deler av kroppen ligger i skyggen og vi ser heller ikke øynene hans. Dette er et resultat av at den unge kavalieren har som oppgave å skjule stearinlysstaken. Det er kun deler av flammen som skinner opp over hans skulder som bidrar til å lyse opp jakkeermet og hånden som er den sentrale

---

<sup>84</sup> Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Painting*, 2004, s. 78.

<sup>85</sup> Wayne Franits forklarer at fjærene har til hensikt å identifisere kvinnen som prostituert og at fjæren er horens attributt i sin analyse av et senere bordellmotiv fra Honthorst hånd med tittelen *Bordell scene* fra 1628. Med dette resonnementet må både kvinnene i *Muntert selskap* og kvinnen i *Koblersken* tilhøre den samme profesjon. Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Painting*, 2004, s. 81.



handlingen i motivet. Mannen er skildret med åpen munn, det er antydninger til et smil. Klok av skade holder han godt rundt pengepungen med venstre hånd mens han rekker piken den høyre med en eller flere mynter i.<sup>86</sup> Koblersken er fremstilt krokrygget og stående i profil med sin karakteristiske hvite turban. Med sitt tannløse, gustne og rynkete ansikt opplyst av stearinlyset ser og peker hun bydende mot hånden til kunden. I motsetning til koblersketypen i Baburens motiv er denne koblersken gjengitt med en anonym, mørk kjole, dette bidrar til at vi retter oppmerksomheten mot hennes ansikt og pekende hånd og ledes mot kjernehandlingen i verket. Honthorst skaper et harmonisk og stemningsmettet inntrykk med sitt motiv i motsetning til det mer aggressivt orienterte og spenningsfylte prostitusjonsmotivet til Baburen. En kunstner som tok motivet i retning av overdreven situasjonskomikk og en mer direkte og åpenlys skildring av seksuelle gester var den samtidige utrechtsmaleren Jan van Bijlert.

#### **2.4. Jan van Bijlert (1597/98-1671), Koblerske og gjest ved bordet, ca. 1620-tallet**

Jan van Bijlert hadde som ter Brugghen, Baburen og Honthorst oppholdt seg i Roma og er kjent som en av de unge malerne som var med på å stifte kunstgruppen som gikk under navnet *Bentvueghels*, grovt oversatt til fugleflokken. Bijlert hadde forut for sin reise til Italia oppholdt seg i Frankrike fra rundt 1617. Her hentet han inspirasjon fra den franske maleren Simon Vouet som allerede hadde brakt med seg impulser fra Caravaggio og den nye italienske malerstilen til Frankrike. Det er ikke usannsynlig at det var Vouets innflytelse som førte Bijlert til Italia. Bijlert er registrert i Roma fra 1621. Han returnerte til Utrecht i 1624 noen år senere enn Baburen og Honthorst. Bijlert var som sine kolleger under Caravaggios innflytelse. I motsetning til Honthorst foretrakk han å benytte en uidentifiserbar lyskilde. Et annet karakteristisk trekk er de avkuttete figurene som gir betrakteren en nærhet til

---

<sup>86</sup> Lotte van de Pol hevder at fremstillingen av menn i prostitusjonsmotivene ble fremstilt som fjols og slakteoffer. Hennes eksempel på et fjols er soldaten i Honthorsts *Koblerske*. Denne tolkningen kan aksepteres med følgende moderasjon, hos Dirck van Baburens *Boston Koblerske* er den mannlige kunden skildret med antydninger til komikk, men i Würzburg *Koblersken* er kunden verken fremstilt som fjols eller slakteoffer. Det samme gjelder for Honthorst sin versjon av koblersken, kunden overbeviser ikke helt som fjols, det er tross alt kunden som sitter på de attraktive myntene. Lotte van de Pol, *Het Amsterdams hoerdom*, s. 171.

karakterene og typegalleriet som skildres i maleriene. Bijlert har malt en rekke motiver med erotiserende innhold, jeg har funnet fire sikre prostitusjonsmotiver fra Bijlerts hånd. Det ene har tittelen *Koblerske og gjest ved bordet* (fig. 21), dette arbeidet har usikker datering men man går ut fra at det er malt en gang på 1620-tallet og befinner seg i Musée des Beaux Arts i Lyon sin samling. Det andre arbeidet har tittelen *Bordellscene, koblerske griper en mann i håret*, datert 1626 (fig. 22), og tilhører samlingen til Duke Anton Ulrich Museum (Herzog-Anton-Ulrich-Museum). Det tredje befinner seg i samlingen til Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur, tittelen er *Terningspillere*, usikker datering (fig. 23). Det fjerde er et verk som er tilskrevet Bijlert, men det foreligger noe usikkerhet ved dette verket. Tittelen er *Musiserende selskap i en bordell*, ukjent datering og eier.<sup>87</sup> Jeg velger å beskrive de tre førstnevnte da det foreligger alt for mange usikkerhetsfaktorer rundt det siste.

Typegalleriet er det samme som vi møter hos Baburen og Honthorst, men i denne sammenhengen er det de ulike karakterenes handlinger som setter en helt annen stemning. De to motivene *Koblerske og gjest ved bordet* og *Bordellscene, koblerske griper en mann i håret* avviker sterkt fra Baburen og Honthorst antydende prostitusjonsmotiver. Her skildres dramaet i eksplisitte ordelag. Både hos Honthorst og Baburen er det formidlet et tilbud eller krav godt illustrert av kurtiseringen som pågår i kraft av ømme blikk, leende og luttspillende prostituerte, hos Bijlert er rollene endret betraktelig. Vi er vitne til et mellomspill hvor enten den grådige koblersken eller den prostituerte rutinert teller pengene. Forhandling og kurtisering er et forbigått kapittel, her er handelen allerede avsluttet. I *Koblerske og gjest ved bordet* fra 1626 gjenkjenner vi den nå karakteristiske dramatiske lyssettingen som Bijlert deler med Baburen og Honthorst. Sporene etter Caravaggio er nå veletablert, lyssettingen underbygger den intense scenen vi er vitne til, og etter all sannsynlighet befinner vi oss i en bordell.

Gruppen er plassert rundt et ovalt bord, den rynkete og turbankledte koblersken sitter i profil. Hun bærer en dyp brun kappe i velur kantet med pels over

---

<sup>87</sup> Jan van Bijlerts malerier er sjeldent daterte i følge Anne-Berit Skaug. Dette gjør at det er vanskelig å lage en presis kronologi over hans arbeider. Derimot mener Skaug at *Terningspillere* har så mange stilistiske karaktertrekk til felles med Caravaggio noe som peker i retning av at det er malt etter hjemkomsten til Utrecht i 1624. *Nasjonalgalleriets første 25 år, 1837-1862*, Nasjonalgalleriet, 1998, s. 183.

en dyp grønn kjole. Koblersken teller med en bestemt mine myntene som ligger strødd på bordet. En liten gutt titter opp bak bordet og hever armen med en tykk pengepung, han ankrer sitt blikk hos betrakteren. Bak koblersken står en litt eldre gutt og skåler med et glass vin, også han ser ut mot betrakteren. Denne sensuelle munnen til den unge gutten med de lett atskilte leppene er en klassisk karaktertype som vi gjenfinner i Caravaggios malerier. Den prostituerte sitter på den andre siden av bordet. Hun er malt med en oval ansiktsform og håret satt opp med midtskill, noe som er karakteristisk for Bijlerts kvinnetyper.<sup>88</sup> Hun har blikkontakt med betrakteren samtidig som hun peker mot koblersken for å gjøre oss oppmerksom på handlingsforløpet. Hun er iført en blå kjole med hvit skjorte, halsen er pyntet med et perlebånd og håret er oppsatt og pyntet med perler. Den unge kavaleren bærer en rød drakt over en hvit skjorte, på hodet bærer han det karakteristiske hodeplagget som kan minne om en beret, dekorert med vaiende hvite fjær og en mynt. Han bøyer seg lett frem og med en fornøyd mine ser han på den tellende koblersken samtidig som han har et godt grep rundt den prostituerte skulder og ett av de bare brystene. Grepet rundt brystet er så kontant og grådig krevende at huden folder seg under fingrenes press. Det andre brystet dukker frem bak hånden, og brystvorten avsløres. Den prostituerte legger sine fingre på handleddet til den unge mannen, det er vanskelig å avgjøre hvorvidt hun ønsker å skyve bort hånden som griper brystet eller forsøker å skape en anerkjennende fysisk kontakt. Dette eksempelet er et av de mest direkte prostitusjonsmotivene i denne perioden. Et verk som kan måle seg i eksplisitt formidling av utilslørt seksualitet er Hendrick ter Brugghen med *Bordellscene* fra 1603-1629 (fig. 24) i Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico. Her sitter den smilende prostituerte med bare bryster og med et vinglass elegant plassert mellom fingrene i den ene hånden. Den andre armen er kameratslig plassert rundt skulderen til kavaleren. Hun har blottet kneet, benet ligger henslengt over kneet til horekunden. Deres felles møtepunkt i sentrum av komposisjonen er lutten som er begravet i kvinnens fang. Her skildrer ter Brugghen to av kvinnens mest erotiske attributter, ben og bare bryst. Lutten er maleriets sentrum og går i en diagonal fra mannens skulder til kvinnens fang. Kunden kiler den prostituerte lekent under haken mens han bøyer seg fremover i håp om et kyss. Dette motivet er ett av de få verkene i denne perioden som kan konkurrere med Bijlerts åpenlyse beskrivelse av forspillet til selve

---

<sup>88</sup> Disse karakteristiske kvinnetypene kan man blant annet gjenkjenne i verk som *Konserten*, 1635-40 i privat eie og *Musikkalt selskap* fra ca. 1625 i Marquise de Lestrade Samling.

seksualakten. I denne sammenhengen er det lett å akseptere Wayne Franits kommentar om at prostitusjonsmotivene var en type risikokunst, noe man også finner innenfor de andre kunstartene i perioden. Franits mener at denne fristelsen til å overskride grenser er svært typisk for den nederlandske republikken i denne perioden. Ser man disse motivene i lys av litteratur og dramatikk i samtiden finner man den samme lengselen etter overskridelse.<sup>89</sup>

I det andre prostitusjonsmotivet med tittelen *Bordellscene, koblerske griper en mann i håret* fra 1626 er rollene byttet om, her er det koblersken og den prostituerte som kontrollerer situasjonen, den unge mannen opplever å bli ydmykende lugget i håret av koblersken mens den prostituerte smilende og fornøyd teller pengene. Horekunden brøler fortvilt over å bli lugget samtidig som han med den høyre hånden griper rundt sin pengepung og med den andre forsøker å avverge angrepet. Situasjonskomikken er strålende og overbevisende gjengitt. En slik realisme, med voldsomme gester, kundens smerte og den selvtilfredse prostituerte finner man ikke før på midten av 1650-tallet med Jan Steens overskridende scener fra hverdagslivet. Karaktergruppen skiller seg lite fra Honthorst og Baburens, det er stort sett de samme ”kostymene”, koblersken har sin turban og den prostituerte eller kunden bærer sine fjær. I det siste eksempelet *Terningspillere* er situasjonen en helt annen, her skildres underholdningsfasilitetene i en taverna eller *spielhuis*. Den prostituerte er vendt mot betrakteren og spiller barbrystet et brettspill med kavaleren. Hennes høyre hånd har etter all sannsynlighet nettopp kastet terningene, i samme øyeblikk ser hun smilende opp på kunden. Han står med ryggen vendt mot oss, men med ansiktet i profil. Kunden lener seg på bordet hvor brettspillet ligger sammen med mynter, en pipe og tobakk. Kavaleren er utsøkt kledd i bredbremmet hatt med fjær, hvit skjorte kantet med kniplinger og et dekorativt skjerf knyttet rundt midjen. Koblersken står midt mellom de to hovedaktørene og lener seg over bordet mens hun retter på brillene for å kunne se resultatet av terningkastet bedre. Bak kavaleren står en liten svart gutt, han holder kundens sverd under armen og ser opp på koblersken. Sverdbæreren er sannsynligvis adjutanten til kavaleren som med dette kan beskrives som en soldattype. Her er det tydelig at Bijlert har ønsket å vise foranledningen til de to

---

<sup>89</sup> Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, 2004, s. 69.

førstnevnte motivene. Flørt, spill, musisering og avslapping var vesentlige gjøremål forut for kjøpsavtalen.

Judson hevder at det var Baburen som brakte prostitusjonsmotivet til Utrecht. Dette har noe for seg, hvis han med prostitusjonsmotiv mener en komposisjon med basis i de tre karakterene; koblersken, kunden og den prostituerte samt myntoverleveringen kan dette medføre riktighet.<sup>90</sup> Men selve typegalleriet ble brukt av Honthorst allerede i tegningen, *Bordell* fra 1620. Her er de tre karakterene tilstede inkludert en musiker som spiller fiolin i bakgrunnen. Ut fra denne observasjonen er det fristende å konkludere med at de to malerne tok med seg typegalleriet fra Italia og at Baburen var den som gjenopptok den gamle tradisjonen med å inkludere pengetilbudet i motivet. Parallelt med prostitusjonsmotivene utviklet det seg en sjanger med instrumentspillende enkeltfigurer. De luttspillende kvinnene er sannsynligvis kurtisaner, mennene av soldattype. Disse karakterene med sine mer diskrete og antydende erotiske hentydninger tok sammen med motivgruppen musiserende selskap over for de mer direkte prostitusjonsmotivene i en periode.

Honthorst skulle etter Dirck van Baburens og Hendrick ter Brugghens tidlige bortgang sammen med Jan van Bijlert forfølge de ulike nye sjangermotivene de hadde utviklet videre gjennom 1620-tallet. Fra 1630-tallet spesialiserte Honthorst seg på portretter og allegorier og hans periode som sjangermaler var over. Bijlert gikk over til en klassiserende malerstil men forlot ikke sjangermaleriet. Det de tidlige Utrechts-caravaggistene hadde oppnådd var å bringe en leken realisme med nye motivkretser som skildret hverdagslivet i Nederland. Dette skulle spre seg til de andre regionene og ble en veletablert tradisjon mot slutten av 1600-tallet.

## **2.5. Jan Havicksz Steen (1626-1679), Scene i bordell, ca. 1660-tallet**

Jan Steen reiste ikke utenlands for å hente inspirasjon, han turnerte heller innenlands og hentet inntrykk fra de nære omgivelsene i hverdagen samt fra kollegaer i fjern fortid og fra aktive i samtiden. Steen er registrert boende i Leiden, Den Haag, Delft og Harlem. Det er også fremført argumenter for at han oppholdt seg i Utrecht. Det er

---

<sup>90</sup> J. Richard Judson, *Gerrit van Honthorst*, 1959, s. 75-76.

mye usikkerhet rundt hvor Jan Steen gikk i lære, enkelte lener seg til Arnold Houbrakens bok om nederlandske malere som kom ut på 1678 og Jacob Campo Weyermans biografi som kom ut i 1729. Biografene knytter Steen opp til malere som Jan van Goyen, Nicolaes Knüpfer og Adriaen van Ostade. Dette forblir spekulasjoner så lenge man lener seg til Houbraken og Weyermans påstander, sett i lys av tidsspennet mellom Steens levetid og biografene er det vanskelig å behandle de som sikre kilder.<sup>91</sup> Sett bort fra dette råder det enighet om at en kan se forbindelsen til van Ostade og hans bror Isack i Steens tidlige motiver. Senere ser man i Steens utviklingsløp referanser til malere som Frans van Mieris, Jacob Jordaens, Frans Hals og den flamske 1500-tallsmaleren Pieter Bruegel den eldre.<sup>92</sup>

Jan Steen er i den kunsthistoriske resepsjonen på lik linje med Rembrandt oppfattet og behandlet som et pussig unntak i 1600-tallets sjangermaleritradisjon. Der andre malere i samtiden er antydende, er Jan Steen direkte og eksplisitt. Dette kommer til syne i hans utstrakte bruk av sitater og et direkte fortellende billedspråk. Steen inkorporerte ofte ordtak, referanser til teater og sitater med henvisninger til Jacob Cats og andre forfatteres emblembøker. Disse var ikke forsøkt skjult, men tvert i mot fremhevet slik at de var lett synlige og leselige for betrakteren. Han hadde en forkjærlighet for symboler, og gjennom en utstrakt objektbruk formidlet han underliggende ideer. Disse fungerer som ”tegn” og er blitt knyttet til hans forkjærlighet for Pieter Bruegel den eldre. De utbredte og populære emblembøkene på 1600-tallet har også vært nevnt som inspirasjonskilde.

Jan Steen malte en rekke prostitusjonsmotiver og motiver med erotiske undertoner i løpet av sin aktive karriere som billedkunstner. Hans motiver er i motsetning til Utrechts Caravaggistene holdt i mindre formater. De er malt innenfor variasjonen 40 x 35, 53,3 x 44,5, 31,2 x 25, 43 x 57 og 42 x 32. Småformatet i seg selv og antallet arbeider fra Jan Steens hånd innenfor denne motivkategorien antyder at det var stor etterspørsel etter disse motivene og at kundegruppen muligens var jevnt

---

<sup>91</sup> Franits gir en fyldig beskrivelse av de ulike teoriene rundt Jan Steens eventuelle lærere. Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, s. 203. Seymour Slive stiller spørsmålstegn ved Houbrakens påstander vedrørende Jan Steen og mener at det ikke er funnet noen sikre kildehenvisninger på Houbrakens påstand om at Steens malerier reflekterte hans levevis. Seymour Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, s. 170.

<sup>92</sup> Ibid, Wayne Franits, s. 203-204 og Seymour Slive, s. 170.

fordelt fra middelklasse til det øvre borgerskap. Hvor og hvordan hang disse maleriene i hjemmene til Steens kundegruppe, og hvem var egentlig kundene? Disse spørsmålene vil jeg komme tilbake til i kapittel 3.

Steen har tatt motivgruppen et skritt videre i sin skildring av åpenlys handel med sex. Hos Baburen, Honthorst og Bijlert utspiller kommunikasjonen mellom den prostituerte, koblersken og kunden seg i et bordellmiljø. Scenen hos de overnevnte utspilles antagelig i en mer offentlig situasjon da vi er vitne til musisering, flørt og terningspill med bordet som sentralt samlingspunkt i enkelte av motivene. Av dette kan man utlede følgende konklusjon, prostitusjonsscenene til Baburen, Honthorst og Bijlert utspiller seg i en taverna eller musikkhuis. Hos Steen er handlingen nå flyttet inn i sengen, hvilket viser at vi kan tolke dette i retning av at det nå ikke er langt fra tilbud til handling. I Jan Steens malerier *Den æreløse*, u.d., Musée de Hôtell Sandelin (fig. 25), Saint-Omer, *Scene i bordell, hvor en gammel mann gir penger til en pike*, ca 1660-tallet (fig. 26), The Royal Collection of Her Majesty the Queen, og *Scene i bordell*, ca 1660-tallet, ukjent sted, (fig. 27) er alle iscenesatt i et rom hvor den prostituerte enten sitter på eller ligger i sengen.<sup>93</sup> I prostitusjonsmotivene *Scene i bordell, hvor en gammel mann gir penger til en pike* og *Den æreløse* er de prostituerte er en anelse mer eksplisitte i sine tilbud der de sittende skrevende på sengen samtidig som de åpner skjørtene og krever penger i samme stund. De to motivene er mistenkelig like, det som skiller dem er at den prostituerte i *Den æreløse*, u.d, ser lunt smilende ut på betrakteren mens i *Scene i bordell, hvor en gammel mann gir penger til en pike* fra ca. 1660 ser hun smilende ned på hånden hvor myntene er plassert.<sup>94</sup> De er begge plassert på en seng med et nattbord på høyre side. På nattbordet til den prostituerte i *Den æreløse* finner vi små gjenstander, en glassflaske og sølvbolle. I *Scene i bordell, hvor en gammel mann gir penger til en pike* står det en

---

<sup>93</sup> Det er en generell oppfatning om at det er svært vanskelig å finne sikre dateringer av Jan Steens arbeider. De fleste lener seg på stilistiske og maleriske likheter for å kunne anslå en omtrentlig datering. Christopher White anslår datering til rundt 1660-tallet for motivet i *Scene i bordell, hvor en gammel mann gir penger til en pike*, dette gjør han på grunnlag av en sammenlignende stilanalyse med *Den æreløse*. Christopher White, *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge University Press, 1982, Great Britain, s. 122. Einar Petterson kommenterer den samme problematikken i sin doktgradsavhandling *Amans Amanti Medicus*, her henviser Petterson til det kompliserte kartleggingsarbeidet utført av Lyckle de Vries og Karel Braun og at det til tross for deres undersøkelser er fremdeles svært vanskelig å fastslå sikre dateringer.

<sup>94</sup> Christopher White kommenterer også den slående likheten mellom de to motivene, som henholdsvis befinner seg i Frankrike og England, han fremhever *Den æreløse* for å ha bedre kvalitet i utførelsen. Christopher White, *The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, 1982, s. 121.

lysestake og et fat på nattbordet. Store draperier henger i en bue på venstre side, slik åpner de for scenen vi er vitne til. På venstre side henger draperiet rett ned og har som oppgave å hindre innsyn. I *Den æreløse* trekker koblersken dette til side for å kunne kommunisere med den noe alderstilkomne kunden som bøyer seg ned mot den prostituerte med et lidderlig glis, hånden hennes ligger på armen hans. I *Scene i bordell, hvor en gammel mann gir penger til en pike* står hun kun i bakgrunnen og betrakter det hele.

Kunden har som vanlig i Steens malerier fått kunstnerens egne ansiktstrekk. Med venstre hånd holder han den prostituerte på haken for å ta henne i nærmere øyesyn, dette oppleves som om han vurderer en vare. Den unge piken har allerede fått mynter i hånden, men kunden holder flere klar i venstre hånd. Så det kan være mer i vente avhengig av kvalitetskontrollen som pågår. Hos den prostituerte er hånd og nakent kne i berøring med hverandre. Sammen opererer de både som tilbud og krav. Hånden og det nakne benet åpner inviterende for en smugttitt før handelen avsluttes. Den prostituerte er allerede klar i sengen, handelen kan raskt ekspederes så fort pengene er overlevert. I *Den æreløse* sitter den prostituerte på kanten av sengen, hun lener seg bakover mens hun støtter seg til sengekanten. Hodet er lagt lett på skakke, den ene røde skoen er falt ned på gulvet og avslører et elegant ben hvor fotflaten vender ut mot betrakteren.<sup>95</sup> Hun er iført et rødt kjoleliv med ballongermer, den hvite blusen stikker ut av ermene og er vellystig dandert rundt de velvoksne brystene med en imponerende kløft. Det lyse brune skjørtet er i ferd med å gli ned på gulvet. Hun bærer et skaut rundt håret og ser mer ut som en uskyldig bondejente enn en garvet prostituert.<sup>96</sup> Det som avslører henne er situasjonen hun er satt inn i og det selvbevisste blikket hun tildeler betrakteren mens hun med en erkjennende mine

---

<sup>95</sup> Begge disse prostitusjonsmotivene skildrer en prostituert som promiskuøst skreiver med benene samtidig som de avslører et nakent og strømpeløst ben i en seng. De to motivene er i dialog med to andre verk fra Steens hånd, *Morgenstell* fra 1663 i The Royal Collection, Queen Elisabeth II og dets "tvillingverk" *Toalettet* fra ca. 1665 i Rijksmuseum, Amsterdam. Her skildrer Steen en kvinne som er i ferd med å ta på seg en strømpe, men med benene lagt i kors. Amsterdam versjonen er dristigere enn London versjonen da Steen tillater oss å fantasere om det unevnelige, han lar oss skimte lårene under skjørtet. Nanette Salomon gjør en grundig analyse av de erotiske forelegg som ligger i de kryssede ben i boken *Shifting Priorities*, 2004, s. 63-69.

<sup>96</sup> En lignende kvinnetype med samme klesstil kan besiktiges i Jan Steens maleri *Som de gamle synger, låter de yngre* fra 1668, Amsterdam Rijksmuseum. Dette understreker andre kunsthistorikeres teorier om at det var glidende overganger mellom det private og offentlige, familiescene eller vertshusscene, kone eller gledespike hos Jan Steen. Se Wayne Franits *Dutch Seventeenth-Century Genre Painter*, 2004, s. 208.



spisser munnen i et selvsikkert smil. Arbeidet *Bordellscene* har stort sett det meste til felles med *Den æreløse*. De er begge gjengitt innenfor et begrenset rom hvor sengen, draperiet og nattbordet setter rammen for situasjonen. Det ene nakne benet, den ene skoen på gulvet, den prostituerte positur, kundens positur og gest, koblersken i bakgrunnen og kostymer er nesten identisk. Det eneste som skiller de to motivene fra hverandre er den prostituerte som her skildres i profil. Med haken bøyd mot brystet ser hun i retningen av myntene til kunden. Disse likhetene gjør det fristende å trekke konklusjonen om at dette er to arbeider fra en serie som skildrer transaksjonsseansen i en bordellsituasjon.

Et annet verk som føyer seg delvis inn i den overnevnte teori er *Scene i Bordell*. Dette motivet skiller seg fra de to andre i sin interiørskildring, persongalleri og bruk av symboler. Rommet vi befinner oss i har en nisje hvor sengen er plassert. Her ligger den prostituerte påkledd med dynen over seg, hun støtter seg til en fyldig pute og gjør en hilsende eller vinkende gest. Munnen hennes er lett åpen som om hun ytrer noen ord til de to andre i rommet. Foran henne sitter kunden på en lav benk som går parallelt med sengen, nok en gang har kunden Jan Steens egne ansiktsstrekk. Han sitter med en bredbeint beinstilling og blottet en obskøn sprekke i buksene mens han leende bøyer seg frem og betaler koblersken for tjenester han har mottatt eller er i ferd med å kjøpe. Koblersken bøyer seg frem for å ta i mot betalingen, både hun og kunden følger nøye med i antall mynter som legges i hennes utstrakte håndflate. I venstre hånd holder hun en vinkaraffel. Denne koblersken skiller seg ut, hun er ikke fremstilt som en krokrygget, rynket og grådig karakter slik vi kjenner henne fra Utrechts-caravaggistenes karaktergalleri. Hun bærer det samme hodeplagget som de to andre koblerskene Steen har malt, men ansiktet er glatt og vakkert.<sup>97</sup> Hun kunne like gjerne vært en grønnsaksselgerske på torget, men her som i de andre prostitusjonsmotivene er det handlingen som utspiller seg som peker henne ut. Koblersken dekker delvis døren som åpner seg mot landskapet utenfor. Der står det en mannsperson med ryggen til. Har han nettopp kjøpt den prostituerte som ligger klar til å ta i mot neste kunde? Ved nisjen hvor den prostituerte ligger henger det en fiolin og en lykt. Høyere opp henger et kvinneportrett og til venstre for portrettet, ved

---

<sup>97</sup> Denne koblersken har tydelige likhetstrekk med Jan Steens "kone" i *Legebesøk* fra 1663-1665, privatsamling, Haywards Heath, Slg. Colonel Sir Ralph Clarke, maleriet er gjengitt i Einar Pettersons *Amans Amanti Medicus*, 1991, VI, ill. 14.

dørutgangen, henger et sverd. På gulvet finner vi en potte, skoene til den prostituerte, en pipe, et knust og et helt egg. Scenen har mer til felles med Frans van Mieris den eldres *Vertshusscene* fra 1658 (fig. 28) enn de to andre prostitusjonsmotivene. Steen har gått fra en økonomisk bruk av virkemidler i de to andre prostitusjonsmotivene til en overflod av gjenstander og rekvisittbruk. Dette ser vi også i van Mieris *Vertshusscene*. Her ligger det skrot slengt ut over gulvet, sengetøyet henger over kanten av mesaninen, den åpne døren, lutten som henger sammen med et ølkrus og et kart på veggen, er alle små detaljer som peker mot de promiskuøse forhold som foregår i motivet. Steens hang til ledende rekvisitter viser seg i enda større grad i verket *Dårlig selskap* fra 1665-1670, Musée du Louvre (fig. 29). Prostitusjonsmotivet er iscenesatt i en taverna, vi er vitne til at de prostituerte lopper en fordrukken sloknet kunde for gullur og penger. Koblersken tar smilende imot fangsten, hun har et godt grep rundt kundens sverd og kappe, antagelig en del av fangsten. En piperøkende kunde bevitner seansen i selskap med en felespillende karakter med Steens ansiktstrekk, han ser glisende ut mot betrakteren. På gulvet ligger det spredd diverse objekter. Et knust vinglass, kundens hatt, en messingkanne med åpen tut, tomme østersskall, deler av en kortstokk og en ensom mynt. Dette er gjenstander som i den kunsthistoriske tolkningstradisjonen er blitt forbundet med det promiskuøse samtidig som de vitner om et moralsk forfall. Videre er bruken av disse gjenstandene et stilistisk karaktertrekk forbundet med Jan Steens malerstil. På grunnlag av de problematiske dateringsspørsmålene rundt Jan Steens arbeider er det vanskelig å fremme en påstand om at de ulike prostitusjonsmotivene er produsert i ulike faser av Jan Steens oeuvre. Det vil si at *Scene i bordell* og *Dårlig selskap* kunne være malt i en senere periode enn *Scene i bordell, hvor en gammel mann gir penger til en pike* og *Den æreløse* som har et mer begrenset bruk av rekvisitter. Dette forblir udokumenterte spekulasjoner da kunden i de to sistnevnte prostitusjonsmotivene har dominante karaktertrekk som klesdrakt, hodeplagg og utseende, dette forbinder dem sterkt med legene i Jan Steens *Legebesøk* malt tidlig på 1600-tallet.

## 2.6. Jan Vermeer (1632-1675), Koblersken, 1656

Med sine trettiseks sikre attributterte malerier er det med kvalitet og ikke kvantitet Delft-maleren Johannes Vermeer har sikret seg en plass i kunsthistorien. I 1632 ble Vermeer døpt i den nye kirken i Delft, en by Vermeer skulle oppholde seg i et helt liv. I motsetning til sine tidligere kollegaers trang til å flytte på seg både nasjonalt og internasjonalt, finnes det ingen bekreftede funn på at Vermeer søkte seg bort fra Delft med unntak for en og annen forretningsreise.<sup>98</sup> Det er reist mange hypoteser rundt identifiseringen av Vermeers lærer. Vermeer ble tatt opp i St-Lukas lauet i 1653 og det er en generell enighet om at kravet til et medlemskap i lauet var seks år som lærling hos en mester.

*Koblersken* malt i 1656 (fig. 1) er beskrevet som Vermeers sentrale overgangsværk fra hans tidligere historiske malerier til det sjangerorienterte maleriet.<sup>99</sup> Historiemaleriene til Vermeer omfattet bibelske og mytologiske scener med tydelige innslag av italienske malertekniske grep. Videre anerkjenner man en innflytelse fra det flamske maleriet i organiseringen av de ulike bildeelementene. Det er en generell enighet om at Vermeer var under innflytelse av Utrechts-caravaggistene. Dette ser vi både i valg av motiv, den skjulte lyskilden som skaper sterke kontraster mellom lys og skygge, de avkuttete figurene, den tette komposisjonen som fyller hele lerretet og ikke minst den energiske energien til aktørene i maleriet. *Koblersken* er malt tre år etter at Vermeer giftet seg og flyttet inn til sin svigermor Maria Thins, det er velkjent at hun eide Dirck van Baburens *Koblerske* fra 1622 og i denne sammenhengen er det stor sannsynlighet for at Baburens maleri var Vermeers inspirasjonskilde. Baburens motiv har dukket opp i to av Vermeers andre sjangermalerier på et senere tidspunkt, noe som antyder hans fascinasjon for Baburen og Utrechts-caravaggistenes sjangermaleri.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Wayne Franits henviser til John Michael Montias teori om at Vermeer kan ha avsluttet sine siste to år som lærling i Utrecht eller Amsterdam. Vermeers fjerne slektskap med Utrecht-maleren Abraham Bloemaert brukes som argument til støtte for denne hypotesen. *The Cambridge Companion to Vermeer*, Red. Wayne Franits, Wayne Franits Cambridge University Press, 2001, *Johannes Vermeer, An Overview of His Life and Stylistic Development*, s. 8.

<sup>99</sup> *The Cambridge Companion to Vermeer*, 2001, s. 12.

<sup>100</sup> For en utdypende innføring i dette aspektet se Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, 1995 s. 142, Wayne Franits, *Seventeenth Century Painting*, 2004, s. 173-74, Nanette Salomon, *Shifting Priorities*, 2004 s. 111, *The Cambridge Companion to Vermeer*, 2001 s. 12, 34, 85-86, 93-94. Edward A. Snow, *A Study of Vermeer*, 1979, s. 82-84, Klaske Muizelaar og Derek Phillips, *Picturing Men and Women in*

Motivets mål er 143x130. Det gir inntrykk av å være kvadratisk. Et element som understreker denne illusjonen er at diagonaler, horisonttaller og vertikale linjer møtes i den prostituertes utstrakte håndflate. Fingrene hennes møter nesten rekkverket som deler maleriet i to. Et persisk teppe og en pelskåpe ligger henslengt over rekkverket og skaper illusjonen av en horisontal linje. De to mørkkledte figurene til venstre i billedmotivet korresponderer med fargene i den mørke pelsen. De to sentrale aktørene, som er motivets hovedpersoner, bærer drakter i de varme fargeharmoniene rødt og gult. De to sentrale fargene i teppet dominerer maleriets venstre side. De fire figurene er fordelt over den horisontale linjen, deres underkropper er skjult av rekkverket. Ved et slik kompositorisk valg har Vermeer sett nødvendigheten av å benytte mønster, tekstur og farger for å balansere uttrykket, slik skaper Vermeer en harmonisk og energisk rytme. Koblerske-motivet skiller seg sterkt ut fra de senere kontemplative sjangermaleriene fra Vermeer. Det kommer tydelig til uttrykk gjennom formatet og den barokke energien som formidles til betrakteren.

Vi er nok en gang vitne til tilbud, forhandling og kjøp av seksuelle tjenester. Scenen består av fire personer. Fra venstre, en ung smilende herremann med en hvit omfangsrik kniplingskrage. Kragen står i sterk kontrast til den sorte velurjakken med innfelte gyllengule folder i ermene. Den unge mannen har halvlangt og florlett bølgete hår, på hodet sitter en voluminøs beret flott på snei. Han skåler med et vinglass i høyre hånd, med den venstre holder han rundt stammen til en lutt, det er tydelig at luttens kasse hviler på hans kne. Den unge mannen er plassert foran et varmt felt malt i gyllenbrune, gule og røde nyanser. Dette feltet korresponderer med de andre gylne tonene slik de fremtrer på hendene, i mannens drakt og høylysene i pelsen som ligger slengt over rekkverket. Mye taler for at denne bakgrunnen kan være et annet rom hvor en peis bidrar til å skape det varme flakkende lyset. En alternativ forklaring er at dette er en smijernsovn med dekor som vi så vidt skimter i partiet mellom den unge mannen og koblersken, det kan være et ovnsrør vi skimter bak koblersken. Et argument som kan støtte denne teorien er at deltagerne i scenen er svært godt kledd, samt pelsen som ligger slengt over rekkverket antyder at dette er en kjølig dag i Delft. En siste forklaringsmodell er at dette er et annet rom med en

stolrygg som står lent inn mot veggen og at det varme lyset stammer fra en ukjent lyskilde. Dette partiet i maleriet er interessant med tanke på at det fremhever denne unge manns karakteren, spesielt sentralt blir det når man legger til det faktum at han er den eneste karakteren som ser direkte ut mot betrakteren og utøver en kommuniserende handling, han skåler med oss.<sup>101</sup> På grunnlag av de maleriske grep fra Vermeers side oppfattes dette partiet i maleriet som et eget maleri i maleriet.

Koblersken er plassert rett foran et avgrenset felt, dette er en del av veggen som danner bakgrunnen, som tidligere nevnt kan dette være et ovnsrør. Hun er iført en stivet sort hodebekledning. Denne omslutter kvinnens ansikt og kropp som en helhetlig organisk masse. Den forholdsvis unge koblerskefiguren er plassert i bakgrunnen overlappet av de to flottenfeierne. Hun titter skrått opp mot den andre kavaleren, koblersken smiler med et oppvakt forventningsfullt blick idet hun overvåker transaksjonen. Den andre kavaleren er tildelt rollen som kunde, han bærer en rød frakk dekorert med gule silkebånd og et gult skjerf rundt halsen. Den bredbremmede fjærpyntede hatten står på snei over det halvlange brune håret og kaster en dunkel slagskygge over øvre del av ansiktet. Han senker blikket ned mot den utstrakte hånden til den prostituerte idet han er i ferd med å gi henne mynten han holder mellom tommel og pekefinger, den andre hånden griper kontant rundt hennes venstre bryst. Horekunden står bak den prostituerte og bøyer seg ned mot henne, hun er fanget på to kanter og er tilsynelatende underkastet den unge mannens kontroll. Til tross for dette gir hun ikke inntrykk av å være beklemmt, tvert imot smiler hun skjelsk og løfter hånden for å ta i mot pengene. Samtidig har den andre hånden et godt grep rundt stetten på vinglasset som står på bordet. En kostbar vinkaraffel overlapper hånden hennes, denne bidrar sammen med deler av en hvit duk eller et forkle til å etablere bordets tilstedeværelse og understreker dybdevirkningen. Den unge prostituerte oppfattes umiddelbart som tekkelig, hun bærer en kjole holdt i en intens gul valør. Hodebekledningen er et skaut med elegant kniplingskant. Vi ser ikke håret hennes, det er godt skult under skautet. Ansiktet har forfinede trekk, med blussende røde kinn smiler hun ned mot kavalerens mynt. Kjolelivet er så vidt kneppet opp, vi aner en blondekant som titter frem. Hvis den prostituerte ble tatt ut av

---

<sup>101</sup> I denne sammenhengen er det viktig å legge til at det verserer og er fremsatt en rekke teorier om at dette er et selvportrett av Vermeer. Aspektet med å fremheve denne karakteren i så sterk grad og med så mange sofistikerte virkemidler kan underbygge disse teoriene.

denne sammenhengen kunne hun i all sin uskyldsrenhet og med blussende kinn like godt vært en madonnaskikkelse.<sup>102</sup> Det er som om Vermeer i denne skildringen ønsker å gi betrakteren en sakral opplevelse. Lyssettingen er konsentrert mot en person, den prostituerte. Slik oppheves i stor grad det syndige elementet og piken antar himmelske proporsjoner.

Denne unge kvinnen er verken i utseende, klesførsel og hodebekledning stort annerledes enn de forfinede pikene til Vermeer slik vi møter dem i *Ung kvinne med vannmugge* fra ca. 1662-65 (fig.30), The Metropolitan Museum of Art i New York, *Kvinne som holder en vekt* ca. 1662-65 (fig. 31) som tilhører National Gallery of Art i Washington D.C. og tjenestejenta i maleriet *Melkepiken* fra ca. 1658-60 (fig. 32) som befinner seg i Amsterdam Rijksmuseum. Positurene er overveldende like. Vermeer plasserer kvinnene i en kroppslig trekvart-profil, kvinnene er opptatt med et gjøremål og begge hender et engasjert i en handling. Ansiktene ser ned, de bærer skaut som skjuler håret og de er alle skildret med plettfri hud i en nærmest sakral lyssetting hvor lyset konsentreres og rettes mot deres ansikt. Hadde man fjernet de tre andre karakterene i koblerskemotivet kan den unge prostituerte kvinnen oppfattes som ”malen” for de senere kvinneskildringene fra Vermeers hånd. Scenen Vermeer skildrer er handlingsmettet og fylt av delikate detaljer. Tekstilene skaper med sine mønstre, fargetemperaturer og tekstur en varm og sofistikert arena for den noe syndige handlingen som foregår i motivet. Her beskriver Vermeer horeri, fyll og grådighet i en underskjønn betagende atmosfære med vekt på estetiske valg og kompositoriske prinsipper.

Utrechts-caravaggistenes lansering av prostitusjonsmotivet ble en av de motivgruppene innenfor sjangermaleriet som ble utstrakt tolket av flere generasjoner malere. Gerrit ter Borch, Frans van Mieris den eldre, Nicolaes Moeyaert, Hendrick Terbrugghen, Gerrit van Bronckhorst, Hendrick Gerritsz Pot, Pieter Jansz Quast, Rembrandt Harmensz van Rijn, Ludolf de Jongh og Jacob Duck var alle malere som i

---

<sup>102</sup> De blussende kinnene er en gjennomgående faktor i alle prostitusjonsmotiver. I samtiden var det enighet om at en rødmende kvinne var opphissende da det ble forstått som og var et tegn på ”kjærlighet”. I Aretinos *Dialoger*, forklarer Nanna moren til den unge novisen Pippa hvordan hun som kurtisane skal forføre menn. Nanna forteller at suking og rødming er tegn på kjærlighet og får mennenes hjerter til å slå av lyst. Pietro Aretino, *Aretino's Dialouges*, University of Toronto Press, Canada, 2005, s. 161.

en periode befattet seg med prostitusjonsmotiver. Det er blitt antydnet at prostitusjonstemaet hvor figurene er skildret i halvfigur ikke nøy noen særlig popularitet.<sup>103</sup> Dette kan oppfattes som et uforståelig argument sett i lys av den omfattende produksjonen av nettopp denne type motiver, videre viser det store antall kunstnere som dvelte ved denne delsjangeren at interessen tvert i mot var overveldende stor. Prostitusjonsmotivene var eksplisitte skildringer av kjøp av kjærlighet, de erotiske elementene var både direkte og antydende. Sammen med de mer antydende sjangrene som legebesøk, musiserende selskap, glade selskap, tjuvlytter, musiserende par, drikkende par, lesende og spillende par, motiver som skildrer galante kavalierer som konkurrerer om vertinnens oppmerksomhet i konkurranse med deres kjæledegger, flørting i tekstilbutikker, sovende kvinner, østersspisende par er alle mer enn en skildring av hverdagslivets sysler.

Det kan synes som om store deler av sjangermaleriet befattet seg med erotikk på et eller annet nivå. Enkelte av disse delsjangerne er sterkt ladet med erotiske lengsler og kurtiseringens språk hvor kjønnslig omgang med det annet kjønn er den underliggende drivkraft. Umiddelbart vil man fristes til å trekke konklusjonen om at man i 1600-tallets Nederland nøy stor seksuell frihet og at dette gjaldt for begge kjønn. Hvordan håndterte det kalvinistiske Nederland denne type spørsmål? Dette aspektet vil jeg diskutere nærmere i neste kapittel. Det eksisterer ikke mange objekter i prostitusjonsmotivene som kan knyttes opp mot emblemer og symboler med deres respektive kulturelle og historiske underliggende betydning. De som er tilstede er desto mer interessante å forfølge. Mynten som en merkantil størrelse er et symbol ladet med sterke føringer, i særdeleshet når mynten ses i sammenheng med det nederlandske samfunnet på 1600-tallet hvor en moderne pengeøkonomi var i støpeskjeen. I forbindelse med prostitusjonsmotivene er mynten et gjennomgående element som bidrar til å etablere motivenes sentrale budskap, kjøp av kortsiktig og uforpliktende kjærlighet. Dette vil jeg utype nærmere i kapittel 3. Lutten dukker opp i mange sammenhenger og kan oppfattes som et erotisk ladet symbol. Lutten er et

---

<sup>103</sup> Christopher Brown, *Scenes of Everyday Life*, 1984, s. 182. Brown antyder at Utrechts-caravaggistenes bordellmotiver med halvfigurer var et isolert tilfelle i det nederlandske sjangermaleriets historie og hadde lite innflytelse på sjangermaleriet videre utvikling grunnet den tidlige bortgangen til enkelte av gruppens medlemmer. Browns argument er noe uklart, men sett bort fra dette kan jo Rembrandts motiv *Rembrandt og Saskia tolker den fortapte sønn* fra 1635 og ter Borchs *Brevskriversonen* fra 1655 være unntaket fra regelen.

ikonografisk tegn som er blitt knyttet opp til emblematikken. Luttens betydning i et kulturhistorisk perspektiv og de feminine erotiske signaler lutten er tillagt, vil også utdypes nærmere i kapittel 3.

### **Kapittel 3. Seksualitet**

Nederlendernes forhold til den kjønnslige omgang, den nakne kvinnekroppen og begge kjønns seksuelle drifter var mangfoldig. Deres holdninger til seksualitet var i konstant endring utover 1600-tallet. Attityden var på den ene siden preget av religion, dette påvirket middelklassens ideer om kontroll og måtehold. Regulering av unge mennesker i føreketenskapelig alder, håndtering av den seksuelle relasjonen mellom ektefeller og en advarende innfallsvinkel i forhold til utenomekteskapelige seksuelle forbindelser var en del av myndighetenes agenda. Den såkalte arbeiderklassen som omfattet sjømenn, soldater, småbønder, tjenestefolk, arbeidere i servicebransjen og laverestående offentlige tjenestemenn hadde stort sett lesekunnskaper og kunne tilegne seg noe av den samme kunnskapen. Hvorvidt ideene ble implementert i handling var avhengig av om man bodde i byen eller på landet, økonomisk bakgrunn må ha spilt en rolle og om individet valgte den gudfryktige vei eller lot seg friste at de mulighetene samtiden kunne by på. På den andre siden var nederlenderne forbausende opptatt av seksualitet og erotikk. Dette kom til uttrykk gjennom legevitenenskapens undersøkelser av de fysiologiske aspekter rundt seksualitet. Litteraturen produserte erotiske og pornografiske tekster med stor fascinasjon for de prostituerte. Det gikk så langt at gledespiker ble avbildet med ditto livshistorieskildring. Kunsten avbildet både borgerskapets løssluppenhet med erotiske undertoner og den mer direkte og brutale kjøpslåingen slik vi møter den i prostitusjonsmotivene. Teaterstykker ble vist på årlige Kermis og etter hvert på teateret. Her kunne man møte kjente karakterer fra hverdagen basert på karikerte gjengivelser av koblersker, soldater og prostituerte. Dette resulterte i at både høy og lav hadde tilgang på erotisk orientert litteratur, sexmanualer og annet lite tekkelig lesestoff. De kunne gå i teateret for å nyte Gerbrand Adriaensz Brederos komedier med vekt på de samme karakterene som vi finner i bordellmotivene med komiske undertoner, blant annet *Den Spanske*



*Brabanter* fra 1617.<sup>104</sup> Sist men ikke minst kunne de besøke tavernaene og musikkhusene og ta virkelighetens teater i øyesyn.<sup>105</sup>

### 3.7. Kjønn, seksualitet og klasse

Forfatteren Jacob Cats var tidlig ute med å forsøke å forme nederlenderne mentalitet i en streng kalvinistisk retning med vekt på sømmelighet, plikter og advarende ideologier. Bøkene hans kan i ettertid oppfattes som et adferdsregulerende verktøy. De henvender seg i like stor grad til kvinner som menn men med ulike hensikter avhengig av leserens kjønn. *Boken Sinne -en minnebeelden* (Portretter av det åndelige og kjærlighet) ble utgitt i 1618. *Houwelijck – Dat is de gantsche gelegenheydt des echten-staets* (Ekteskap – Dette er hele høve med ektestanden) kom for første gang ut i 1625. Den mer generelle emblemboken, *Spiegel van den Ouden en Nieuwen Tiji*, (Speilninger av den gamle og nye tid) ble utgitt i 1632. Denne befattet seg blant annet med en advarende del som konsentrerte seg om farene den prostituerte representerte. Jacob Cats bøker var imponerende populære, de kom i flere opplag ut over hele 1600-tallet, eksempelvis ble det solgt rundt 50000 eksemplarer av *Houwelijck* i perioden 1625-1655. Når Cats bøker ble utgitt ga forleggeren ofte ut to versjoner, en billigutgave og en mer forseggjort for den mer bemidlede delen av befolkningen.<sup>106</sup> Cats bøker ble uten tvil lest av mange, på tvers av klasser. I *Houwelijck* skisserer Jacob Cats de ulike fasene i kvinnes liv fra barndom, via tenårene, ekteskap og enkestand. Cats formulerer ideer om og forventninger til kvinnens adferd gjennom de sentrale overgangsfasene i en kvinnes liv.<sup>107</sup> Selv i hjemmets avgrensede geografi

<sup>104</sup> I sin artikkel *How Was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century* henviser Mariët Westermann til Cornelis van den Plasses liste over komiske temaer i boken med Brederos samlede verker som den Plasse var redaktør for i 1638. Her beskriver han blant annet horer, eiere av tavernaer og koblersker. Samtidig som den Plasse beskriver de som komiske karakterer sier han i samme åndedrag at de tilhører *The scum of the people, A Cultural History of Humour, From Antiquity to the Present Day*, red. Jan Bremmer & Herman Rodenburg, 1997, s. 139.

<sup>105</sup> Lotte van de Pol beskriver denne åpenheten rundt seksualitet i Nederland. Perioden fra 1650-1750 fantes ikke snerpete. Dette gjenspeiles i viser (lieder), skuespill og avbildninger, også i vitsebøker (moppenbundels), dagbøker og andre dokumenter, talebruken er rimelig direkte. Lotte van der Pol, *Het Amsterdams hoerdom, Prostitutie in de zeventiende en achttiende eeuw*, 1996, s. 332.

<sup>106</sup> Denne informasjonen stammer fra Koninklijke Bibliotheek, 17.2.2007, <http://www.kb.nl/galerie/100hoogtepunten/050-en.html>

<sup>107</sup> Boken er delt inn i *Kinder spel* (barns lek): *Maeght* (jomfru), *Vryster* (kjæreste) og *Vryster - Wapen* (kjæreste –våpen). Andre del er basert på *Houwelyck* (Ekteskap) og omfatter den *kristne Huyswyf* (husfruen), *eenes rechten Huys –Vaders* (Husfars eller ektemannens retter), *Vrouwen Voordicht* (kvinners rettledning), den siste er inndelt i *Brydt* (brud), *Vrouwe* (kone), *Moeder* (mor) og *Weduwe* (enke) de fire er sammenlignet med de fire årstidene, *lense*, *somer*, *herfst* og *winter*. Jacob Cats,

kunne kvinnen utsettes for fristelser både på det fysiske og mentale plan. Boken kan tolkes og forstås som en veiviser til rett livsførsel hvor emblemene ble visuelle illustrasjoner av farer og dyder i det nederlandske hjem. Mange historikere har tolket Cats tekster og de illustrerte emblemene bokstavelig, andre har påpekt den underliggende humor som kan leses mellom linjene både i tekst og bilde. Cats hadde sannsynligvis et didaktisk mål for øyet, det er ikke usannsynlig at han kjente sine landsmenn så godt at han var bevisst på hvilke virkemidler han benyttet og at den underliggende humoren ville nå frem til den jevne leser. Hvorvidt tjenerskapet kunne tilegne seg denne kunnskapen i like stor grad som borgerskapet forblir et åpent spørsmål, men det er ikke usannsynlig å anta at de fikk den moralske rettleiding verbalt i de ulike hjem de tjenestegjorde i. Risikoadferd kunne medføre oppsigelse og et liv i vanære, selvregulering må ha vært en aktiv mekanisme i det daglige liv.

Det er foretatt statistiske beregninger på barnefødsler utenfor ekteskap i Nederland på 1600-tallet og tallene er forbausende lave, men disse tallene må tolkes med forbehold. Disse tallene er enda mer overraskende med tanke på at gjennomsnittsalder for kvinners giftermål var mellom tjuefire og tjuette år ved begynnelsen av 1600-tallet og tjue til tjuefire år fra midten av 1600-tallet.<sup>108</sup> Kjønsdrift er en sterk kraft i menneskets liv, både hos kvinne og mann. Å vente med kjødets gleder frem til man hadde nådd gifteklar alder kan i denne sammenhengen vise seg å være svært usannsynlig. Antagelig fikk de unge nederlenderne utløp for sine erotiske lengsler ved hjelp av andre metoder. Simon Schama beskriver sine funn rundt dette aspektet i boken *Embarrassment of Riches*. Schama henviser til en rekke tradisjoner hvor de unge kunne møtes i offentlige sammenhenger for uforpliktende flørt og kurtisering. Dette var situasjoner som var vanskelig for de moralske voktere å kontrollere da det foregikk på uteplassen foran kirkene på søndager, i forbindelse med *Kermis* (markeder), pikniker i sommerhalvåret og på isen om vinteren. Da kunne par være i nærkontakt. For de unge mennene var muligens løsningen for å få utløp for undertrykt seksualitet mer nærliggende, de kunne henvende seg til de prostituerte. Der kunne de betale for uforpliktende sex uten bekymringer for eventuelle farskapssaker. I denne perioden var det overskudd på kvinner og mange at disse pikene søkte tjeneste i

---

Houweluck, *dat is De gantsche Ghelegentheydt des Echten-Staets*, 1650. Tot Utrecht Gedruckt by Lambert Roeck, Anno MDCL.

<sup>108</sup> Simon Schama, *The Embarrassment of Riches - An interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, 1988, s. 436-38.

husholdninger, de var også lette bytter for de unge mennene.<sup>109</sup> Det var mye som tydet på at de unge kunne omgå de moralske retningslinjene som lå nedfelt i Jacob Cats forfatterskap. Det levner liten tvil om at hans bøker hadde innflytelse, men samtidig er det mange funn som antyder at nederlenderne var svært åpne i forhold til den seksuelle sfære og at det var vanlig at de hadde hatt seksuelle relasjoner før ekteskapet.<sup>110</sup>

Jacob Cats befattet seg også med advarsler rettet mot de prostituerte. I boken *Spiegel van den Ouden en de Nieuwen Tiji* dukker det opp syv trykk relatert til prostitusjon, utført av grafikeren Adriaen van de Venne. Boken henvendte seg til de unge og viste gjennom illustrasjoner, motto og vers de fristelser de unge kunne utsettes for. Trykkene viser blant annet farene forbundet ved å besøke den prostituerte. De syv motivene illustrerer skrekken og redselen for smitte og sykdom forkledd som skjønnhet, dette var en reell trussel i samtiden. Horen var i all sin natur besmittet og forbundet med fare, både moralsk og fysisk. Tre av emblemene viser prostituerte i samhandling med kunder. Det første har mottoet *O tinge, O bruscia* og verset *'t Sal smetten/of branden/Dzient wacht uw handen* (vokt deg, flammen venter dine hender) (fig. 33). Emblemet skildrer et klassisk bordellmiljø med et bord, en seng, noen vinglass og draperier. Den prostituerte holder en panne med en eller flere piper som brenner. Denne tilbyr hun kunden som antagelig er, vurdert ut fra hans kostyme, en soldat. Med en avvergende gest med hånden viser mannen tegn til å trekke seg tilbake. Bak den prostituerte står en maskekledd figur med knærne bøyd mens han håndterer lutten, instrumentet peker mot den prostituerte. I motivet er alle

---

<sup>109</sup> Muizelaar og Phillips har gjort seg lignende observasjoner, de henviser til en rekke bøker som florerte i Amsterdam hvor de unge kunne lese beskrivelser av møteplasser for de unge i byen. Ved hjelp av slike veiledninger kunne de unge omgå foreldrenes kontrollerende blikk. De påpeker også at de unge ugifte mennene kunne oppsøke bordeller uten de store konsekvensene noe de unge kvinnene fra borgerskapet ikke kunne. Derimot var det svært annerledes for de unge kvinnene som ikke tilhørte borgerskapet, men tjente til livets opphold gjennom tradisjonelt arbeid. Disse kvinnene var ofte i uforpliktende forhold med de unge mennene fra det høyere borgerskap. Disse kvinnene fikk utløp for sin seksualitet, men ingen økonomisk trygghet og relativt dårlig rettsikkerhet. De risikerte også å bli voldtatt, hvis de ikke ble gravide hadde de selv skylden. Klaske Muizelaar og Derek Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age – Paintings and People in Historical Perspective*, Yale University Press, 2003, s. 153-56.

<sup>110</sup> Ibid. Klaske Muizelaar og Derek Phillips påpeker at til tross for det strenge kalvinistiske samfunnet nøt den jevne nederlander stor seksuell frihet, det var en åpenhet rundt erotikk og seksualitet. Dette aspektet underbygger teorien om at det nederlandske samfunnet var et dualistisk samfunn. Calvinismen styrte samfunnet på overflaten og det ble utøvd tiltak for å kontrollere, blant annet gjennom emblembøkens utbredelse. Samtidig levde de fleste ut sin seksualitet og erotiske lengsel uten de store konsekvensene. s. 158.

de viktige symbolene for lyst og forføring tilstede, vinglassene, lutten og sengen. Horen og kunden er grasiøst fremstilt og begge samhandler med elegante positurer. Etter alt å dømme representerer horen i denne sammenhengen faren forbundet med forbrenninger, denne brennmerkingen kan ikke fjernes.

Et annet emblem har det franske mottoet *Amour de putain, d'estoupe le feu, Reluit beaucoup, E dure peu* (Horens kjærlighet tenner flammen, glitrer lenge og varer kort) (fig. 34). Et amorøst par, en hore og kunde koser seg foran peisen som brenner og ryker kraftig. Den prostituerte bærer de karakteristiske fjærene som kjennetegner piker i hennes bransje. Med sin dype utringning har hun plassert seg på kneet til den unge mannen, hun holder ham kokett under haken. Den unge mannen har ikke øye for annet enn henne. I bakgrunnen utspiller det seg en scene som beskriver et mulig fremtidig hendelsesforløp for den unge herren. Hans mulige endelikt vil bokstavlig talt være, å bli kjeppjaget av kvinnene i hjemmet.

I en tredje variant med det latinske mottoet *Deum plorat, vorat* og verset *Manner een hoere schzent/Denck dat s'u lagen leit* (Mannen og horen skinner, men tenker for kort) (fig. 35) er koblersken tilstede i bakgrunnen. Hun trekker draperiene for vinduene da kjøpslagingen av horen snart er avklart. De to kundene tilbyr den prostituerte smykker av alle slag, de ligger strødd på gulvet og bordet. Horen holder en rekke perlekjeder i hånden og er tydelig misfornøyd. Smilende er en av mennene i ferd med å åpne pungen for å tilby mer til den betuttede horen. Alle disse tre motivene forsøker å belære betrakteren. De viser ulike fallgruver en kan gå i, og hvilke konsekvenser slike forbindelser kan medføre. Man kan miste sitt hjem og sine kjære. Videre er det en risiko for å bli pengelens og sist men ikke minst kan man bli brent for livet. I denne sammenhengen er det muligens faren for kjønnsykdommer som lurar i flammene i emblemet.

Det er et emblem til i denne serien hvor flammen står sentralt som en metafor for kjødets lyster. Mottoet *A chat lescheur bat on la gueule* (Katten smisker, blir slått på kjeften) (fig. 36) og det nederlandske verset *De hatte die beel snoepen wilt/Mozt licht eens op den neus gehnilt* (Katten som vil godte seg, blir rett som det er slått på kjeften). En "æreløs" kvinne sitter foran peisen og skrever bredt med den ene foten plassert høyt oppe på veggen, mellom lårene holder hun en ildtang. Hun ser ned på

katten som ser ut mot betrakteren. Katten i denne sammenhengen kan tolkes som et bilde på mannen, og at også hans straff hvis han våger å forlyste seg med de forbudne frukter kan bli smertefull.

De tre andre emblemene i serien er også av metaforisk karakter. I det ene emblemet med mottoet *Een rupfe op en kool/ Een hoere in een huis* (en mark på en kål, en hore i et hus) (fig. 37) illustreres forferdelsene som venter en gjennom et insektsbefengt kålhode hvor larvene som skadedyr sammenlignes med horen. I emblemet *It heeft een hoer een schoon gesicht/ 't Is een lanteerne sonder licht* (en hore kan ha et skjønt ansikt, men er som en lykt uten lys) (fig. 38) hun er et bilde på at skjønnhet er overfladisk. Det samme gjelder for emblemet som fremstiller en hore som peker på en gris *Tis gente vrouwen schoone zijn / Diet dat juweelen an een swijn* (denne kvinnen er vakker men som juveler på et svin) (fig. 39). Det er ingen mynter tilstede i de overnevnte emblemene. Koblersken er kun tilstede i et av emblemene, men spiller en liten rolle. Lutten er gjengitt men i en annen kontekst enn i prostitusjonsmotivene.

Hvilken forbindelse er det mellom prostitusjonsmotivene til Baburen, Honthorst, Bijlert, Vermeer og Steen og Adriaen van de Vennes emblemer? Er det en sammenheng mellom Cats bøker og de overnevnte kunstnerne? Et sentralt poeng i denne sammenhengen er den historiske realiteten at Jacob Cats i samarbeid med van de Venne utga boken i 1627. Fire år etter Baburens *Koblerske*, to år etter Honthorst *Koblerske* og omtrent i samme periode som Bijlerts *Koblerske og kunde ved bordet* blir malt. Hvis det er noen forbindelse må denne delvis ligge på et metaforisk plan, belyst gjennom samtidens tidsånd forplantet disse ideene seg i det nederlandske samfunnet. Dette vil si at man kan anta at det forelå en felles kulturell enighet om horens egenskaper og de konsekvenser de hadde for mannen. Annet kulturelt fellesgods var ideen om at arenaen for denne promiskuøse adferden var bordellen forkledt som taverna, spielhuis eller musico. De er alle bilder på en allmenngyldig konstruksjon av den prostituerte, om kjønnslig omgang generelt og farene forbundet med bordellbesøk. Disse farene ligger nedfelt i lyset. Illustrert av flammer og peisild formidler emblemene en kulturell idé om farene ved å tape kontrollen og

konsekvensene av å gi etter for den kroppslige heten.<sup>111</sup> Jacob Cats har en henvisning til denne faren i et emblem fra *Sinne- en minnebeelden* med det latinske mottoet *Qua non nocet* (hvilket gir ingen skade) (fig. 40). Emblemet vier tidsåndens forhold til forbindelsen mellom kjærlighet og flammen.

**Thake Good advise and then holde fast;**

**Or else you will repent at last.**

Who dallies with fonde love, or with a burninge fierie brande:  
Except hee looke wel to his holde, may chance to burne his hande;  
Two endes each of these have, the one is colde the other burninge:  
Who grypeth fast the one is well: but th'other turnes to mourninge.  
A twofolde end fonde love procures, and bringes us in her powre,  
Of wealth, and woe, of joy and payne, whose taste is sweete and sowre,  
Yet all hereof dependes you see, in th'handlinge of this brande,  
For th'one with this shee doth assist, but th'other burnes his hande.<sup>112</sup>

Flammen som metafor for kjødets lyster er et tilbakevendende tema i nederlandsk sjangermaleri. Verset over understreker den ambivalente dualistiske holdningen Jacob Cats hadde til kvinner generelt. Kvinnen kan påføre rikdom og fattigdom, glede og smerte, hun kan smake både søtt og surt. Det er hvordan man håndterer denne fristelsen som avgjør om man faller ned i bunnløs ulykke eller ikke.

I ulike sammenhenger fremstilles unge fristende piker og forførte eller forførende menn med fakler, glødende trekull og oljelamper som i tilfellet med Judith

---

<sup>111</sup> Nederlenderens forhold til flammer, stearinlys og deres metaforiske kraft er grundig belyst av Elizabeth Alice Honig. Hun henviser til den populære middelalder fortellingen om Vergils hevn over Lucretia som avviser ham. Virgil slukker først alle ildsteder i Roma og når folkets desperasjon fører til at lederne ber Virgil om hjelp, ber han de sette opp en plattform på markedet. Her kan de plassere kvinnen som har fornærmet han så kan romerne komme og hente ild mellom leggene til denne kvinnen. Honig kobler denne historien til sin tolkning av et anonymt maleri som skildrer en markeds plass. Elizabeth Alice Honig, *Desire and Domestic Economy*, The Art Bulletin, 6/1/01, [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0422/is\\_2\\_83/ai\\_84192631](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_2_83/ai_84192631), 19.3.2007.

Eddy de Jongh har også fattet interesse for ilden og flammens betydning i nederlandsk sjangermaleri på 1600-tallet. Han henviser til Honthorst maleri *Soldaten og piken*, han er overbevist om at kunstneren ønsker at vi skal forstå scenen på et metaforisk nivå. Flammen formidler ideen om berøring og frivolt kjærlighet. Jongh henviser til Jan Harmensz Krul dikt, *kjærlighet (som du vet) er det samme som ild*. Jongh mener at koblingen mellom ild og menn er et tilbakevendende tema hos Jacob Cats, Krul med flere, hos disse innehar ilden et advarende element, hvor flammen er definert som det onde. Eddy de Jongh, *Looking at Seventeenth Century Dutch Art*, red. Wayne Franits, *Realism end Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting*, 1997, s. 47-48.

<sup>112</sup> Jacob Cats, *Sinne- en minnebeelden* (c1627), Emblem Project Utrecht, 1.3.2007, <http://emblems.let.uu.nl/c162702.html>

Leysters motiv *Tilbudet* fra 1631 (fig. 42). Glødende kull er svært så erotisk gjengitt i Honthorst *Soldaten og piken* fra ca. 1621 (fig. 41). Posituren til kvinnen foran peisen i Jacob Cats emblem *A chat lescheur ba ton la gueule* (Katten smisker, blir slått på kjeften), blir etter hvert et kjærte motiv i nederlandske malerier. Det var et kulturelt forbud for kvinner mot å vise benene.<sup>113</sup> Jan Steen bruker motivet med skrevende kvinner i flere sammenhenger. Blant annet i sine prostitusjonsmotiver og i de mer ”uskyldige” sjangermaleriene som for eksempel i *Kvinne gjør morgentoalett* fra 1663-65 (fig. 43). I Jan Steens maleri *Fordrukkent par* fra ca. 1670 (fig. 44) dukker den skrevende posituren opp igjen hos kvinnen. En katt er tilstede som ivrig tilskuer, denne katten skildres også, som tidligere nevnt, i Jacob Cats emblem. Katten er der som et vitne til kvinnes løsslupphet, den er en metafor for hennes kontakt med syndens pøl og kroppens varme kjød.<sup>114</sup> Hvorvidt Steen har direkte henvisninger til Cats emblemer forblir et åpent spørsmål, men koblingen mellom kvinnens positur og kattens tilstedeværelse minner mistenkelig om emblemene diskutert i dette kapittelet.

Lysets kvaliteter i det nederlandske sjangermaleriet, om det genereres fra glødende kull, peisild, stearinlys, sollys eller en eventuelt ukjent lyskilde har en iboende kvalitet som er kontekstavhengig og metaforisk. Budskapet er enten det hellige lys, sakralt og opphøyd eller motsatsen, det lyset som har som funksjon å forføre under dekke av å gi inntrykk av uskyld og opphøydhet. Det er det både det forføreriske og det tvetydige opphøyde lys vi møter i de nederlandske prostitusjonsmotivene. I emblemene skildrer lyset farene som lurte i de prostituerte skjorter, i prostitusjonsmotivene erotikkens opphøyde gleder. For Cats er hensikten å peke på lysets iboende forføreriske kvalitet og at lyset i seg selv kan gi seg ut for å være fortapelse i forkledning. Jacob Cats emblem *En hore må ha et vakkert ansikt*,

---

<sup>113</sup> Klaske Muizelaar og Derek Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age – Paintings and People in Historical Perspective*, Yale University Press, 2003, s. 130-31.

<sup>114</sup> Laurinda S. Dixon har undersøkt relasjonen mellom kvinner og sykdom i før opplysningstidens kunst og medisin belyst gjennom emblemer og sjangermalerier. I denne sammenhengen analyserer hun et trykk av Cornelis van Kittensteyn (etter Dirck Hals) hvor en kavalier og en prostituert omfavner hverandre med heftig glød foran en rykende peis hvor en katt ligger og hygger seg. Hun mener at koblingen mellom katten, peisen og den prostituerte henger nøye sammen. Katten og peisen forsterker ”kvinnens hete”. De blir et symbol på hennes hunger etter aktens gleder og med dette blir katten også et symbol for kvinnens livmor. Dixon henviser til Aristoteles sammenlignelser av katter og kvinner, hun mener denne oppfatningen ble absorbert og integrert som et felles kulturelt tankegods. I Nederland kom dette til syne i blant annet Sebastian Brandts bok *Narrenes skip*. Laurinda S. Dixon, *Perilous Chastity, Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1995, s. 70-72.

*men det er en lykt uten lys* og emblemet *Horens kjærlighet tenner flammen, glitrer lenge og varer kort* er begge representative for denne metaforbruken. I prostitusjonsmotivene til Baburen, Honthorst, Bijlert, Steen og Vermeer er det nettopp malernes fokus på lyssetting av den prostituerte ansikt som er et gjennomgående karakteristisk trekk disse motivene har til felles. Hun, horens forfører mennene med dette falskhetens lys. Hun er der blott til lyst, kort og heftig, men en kortvarig glede med mulige fatale konsekvenser. Bak det opplyste ansiktet ligger fortapelsen.<sup>115</sup> Den belgisk fødte, men nå franskboende franske feministen og kulturteoretikeren Luce Irigaray beskriver lysets erotiske kvaliteter med utgangspunkt i forbindelsen mellom lys og berøring. Irigarays tanker er et resultat av hennes lesning og tolkning av filosofene Maurice Merleau-Ponty og Emmanuel Lévinas tekster om berøring og kroppens sansing av verdenen. Hun postulerer at beføling og syn henger nøye sammen. Uten den vesentlige sansningen bak det å kunne berøre ville det ikke være mulig å se. Irigaray vektlegger kroppens mulighet til å berøre. Det synet observerer er fundert i en erotisk basis med vekt på at vi har en kropp, denne kroppen kan berøre og se, det vil si sanse og oppleve verden fysisk og visuelt.<sup>116</sup> Et trekk ved den nederlandske kulturen på 1600-tallet var en fascinasjon for sansenes egenskaper og en rekke allegorier rundt de fem sanser dukket opp i emblembøker og malerier. Syn, berøring, hørsel, lukt og smak er alle utpregede og sentrale temaer i prostitusjonsmotivene.

I de nederlandske prostitusjonsmotivene er det uten tvil fra kunstnerens side lagt vesentlig vekt på lyssetting av den prostituerte. Hensikten med prostitusjonsmotivet kan ikke bare ha vært det advarende elementet, slik det ble fremstilt gjennom emblembøkens didaktiske pekefinger. Hensikten må også ha vært å skape en følelse, en stemning og en respons hos betrakteren. De nederlandske sjangermalerne kan ikke ha hatt et ønske om å produsere kunstverk som genererte

---

<sup>115</sup> Simon Schama kommenterer Cats emblemserie i *Spiegel van de Oude en de Nieuwe Tyt*. Schama hevder å ha funnet fem emblemer i denne serien, så vidt jeg kan se er det totalt syv emblemer som tar for seg de prostituerte. Schama hevder at emblemet *En hore må ha et vakkert ansikt, men det er en lykt uten lys*, viser hvordan Cats benyttet satiren for å advare mot horeriets redsler. Schama ser på Jacob Cats advarende pekefinger som en misogynistisk (kvinnefiendtlig) handling. En mannlig fiksering på horens delvis fundert på fantasi og delvis virkelighet. Schama mener at Cats gjennom emblemene tar et tabloid grep. Bordellene var antihjem, koblerskene var antimødre og jentene utgjorde deltagerne i en antifamilie. Schama mener dette var en generell holdning som kan gjenfinnes i malerier og litteratur i perioden. Schama, *The Embarrassment of the Riches*, 1988, s. 466-67.

<sup>116</sup> Cathryn Vasseleu, *Textures of Light, Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, Warwick Studies in European Philosophy, Routledge, London & New York, 1998, s. 12-13



følelser i retning av avsky eller ubehag. Motivet må ha vært å gjengi et lite stykke av en forskjønnet tilsynelatende virkelighet slik vi møter det i bordellmotivene. Maleriet hadde til hensikt å skape gjenkjennelse, kunstnerne må ha lagt seg i selen for å kunne gjengi de ulike elementene i maleriet så naturtro som mulig. Gjengivelsen av huden skulle fremprovosere et ønske om berøring. Synet av sateng skulle gjenskape den liflige lyden av skjørtene når en kvinne beveget seg, full av lovnader.<sup>117</sup> Hårets mykhet, de fulle leppene, brystenes fylde, smilene, latteren og blikkene som utveksles hadde alle en funksjon, å gjengi et alternativ stykke virkelighet - en pseudovirkelighet. I denne sammenhengen er lyssettingen et vesentlig grep for å skape en taktilitetstrang hos betrakteren. Baburen, Bijlert, Steen og Vermeer benytter seg av indirekte belysning, Honthorst lar betrakteren så vidt ane stearinlysets flamme. Alle de overnevnte legger vekt på belysningen av den prostituerte. Hun er naturligvis objektet for lyst, dette understrekes av de store flatene av hud som avdekkes hos horen. Sammenlignet med de andre karaktertypene i prostitusjonsmotivene er det nettopp omfanget av hud som presenteres via den prostituerte som gjør henne til det naturlige midtpunkt. Lyset reflekteres fra huden og treffer betrakteren momentant. Kombinasjonen av hud og lysrefleksjoner skaper en umiddelbar refleks hos betrakteren, man berører med blikket.<sup>118</sup>

Hvem betraktet disse motivene, hvem var de ment for? Klaske Muizelaar og Derek Phillips har undersøkt menn og kvinners forhold til nakenhet og erotikk i

<sup>117</sup> Allison McNeil Kettering belyser satengens kvaliteter i en psykoanalytisk perspektiv i sin artikkel *Ter Borch's Ladies in Satin*. Hun sammenligner stoffets egenskaper med psykoanalysens preferanser for det fetisjerende. Sateng ble et surrogat for kvinnens hudkvalitet, med blikket fikk mannen en pseudoaktig tilfredsstillelse i møtet med satengens stofflige kvaliteter. *Looking at Seventeenth Century Dutch Art, Realism Considered*, 1997 s. 103. Se også Mariët Westermann kommentarer rundt sateng og hvordan stoffet markerte den kvinnelige forfører i samtidens litterære tekster. *How Was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century* i *Cultural History of Humour, From Antiquity to the Present Day*, red. Jan Bremmer & Herman Rodenburg, 1997, s. 145.

<sup>118</sup> Ibid. Vasseleu kommenterer i sin innledning *Seeing light*, at siden Platons tid har det indirekte lyset generelt blitt oppfattet av tenkere som ideer, spekuleringer, åpenbaring og det guddommelige. Motsatsen har ligget i den direkte og synlige lyskilden. Her ligger det i følge Vasseleu kvaliteter som observasjon, oppdagelser, empiri og faktakunnskap. Det lyset vi møter i prostitusjonsmotivene er hovedsaklig av den indirekte typen, gledespike er skildret i et opphøyd lys som guddommelige forføresker. Dette var muligens også hensikten. Kunstnerens hovedfokus må ha vært å skape et motiv innefor en sjanger hvor en potensiell kjøper lot seg forføre. I disse motivene lå det antagelig både gjenkjenning og lengsel til grunn for et eventuelt kjøp, hvis man antar at handelen ble gjort av en mann. Hva ville få en kvinne til å kjøpe et slikt motiv? Motivasjonen kan ha vært styrt av mange faktorer, det kan ha vært drevet av en advarende hensikt, et forsøk på å kontrollere ektemann og tjenerskap eller rett og slett at kvinnene nøt erotikkens gleder slik det fremkom i de idealiserte prostitusjonsmotivene. Cathryn Vasseleu, *Textures of Light, Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, 1998, s. 3 og fn 2.

Nederland på 1600-tallet. De antyder at den jevne nederlender hadde et fritt og relativt ukomplisert forhold til seksualitet og nakenhet. De beskriver borgerskapet som liberalere i så henseende, og med en forbausende åpenhet rundt seksuallivets gleder. De ser polariteten mellom det puritanske kalvinistiske ideene om selvkontroll og livsførsel, hvor motsatsen lå i deres forkjærlighet for å smykke ut husene med nakenakter, prostitusjonsmotiver og erotiske skulpturer. Den jevne nederlanders generelle forkjærlighet for å nyte av livets gleder skildrer en livsførsel som står langt fra kalvinismens forbudsorienterte polemikk.<sup>119</sup> Muizelaar og Phillips konkluderer med at prostitusjonsmotivene var tiltenkt den mannlige tilskuerskare. Vedrørende responsen til kvinnene i husholdningen antyder de at de enten stilltiende aksepterte motivene eller at de ble provosert over nedvurderingen av kvinnen i sin helhet, men de har ingen kildehenvisninger som kan underbygge denne teorien.<sup>120</sup> Til tross for mangelen på kilder og dokumentering er det naturlig å konkludere med at husets bestyrerinner og deres kvinnelige tjenerskap antagelig hadde opparbeidet en toleranse relatert til ulike motivgrupperinger i malerkunsten. Tjenerne ble daglig eksponert for motiver som illustrerte deres mangelfulle egenskaper. De ble gjengitt som tyvlyttende, fordrukne, løsaktige og late individer.<sup>121</sup> Husfruene ble på sin side eksponert for avbildninger av ulike fristerinner inkludert sitt eget tjenerskap gjengitt som løsaktige og upålitelige sjeler.<sup>122</sup> Motiver som skildret borgerskapets gleder og forlystelse var også noe husfruene kunne nyte, brevskrivende piker, musiserende par og andre hverdagsmotiver speilet de daglige hendelser. Kvinneskildringene i de overnevnte motivene var ofte vovet i den forstand at de viste mye hud og dype utringninger. Selv om kleskoden gjennom store deler av 1600-tallet var basert på tildekking, var det i mange portretter av borgerskapets kvinner det motsatte som ble avbildet. At disse maleriene kun var tiltenkt familiens indre kjerne kan være en anvendbar teori, spesielt med tanke på at nederlenderne hadde en tradisjon med å

---

<sup>119</sup> Klaske Muizelaar og Derek Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age – Paintings and People in Historical Perspective*, 2003, s. 148-52.

<sup>120</sup> Ibid. Muizelaar og Phillips antyder at borgerskapets kvinner ikke hadde så stor motstand mot denne motivgruppen og at de selv hang bordellmotivene opp i husets ulike rom, s. 135-37.

<sup>121</sup> William W. Robinson har skrevet en svært opplysende artikkel med tittelen *The Eavesdroppers and Related Paintings by Nicolaes Maes* hvor han redegjør for den sosiokulturelle oppfatningen av de tyvlyttende tjenerne i *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, 1984.

<sup>122</sup> Muizelaar og Phillips kommenterer også tjenerskapets respons på de løsaktige skildringene av bønder (tjenerne hadde ofte bakgrunn fra bondestanden). Muizelaar og Phillips kommer frem til at de antagelig ikke turte å kommentere det de så. *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age – Paintings and People in Historical Perspective*, 2003, s. 130.

henge draperier foran maleriene. På den andre siden hang nederlenderne prostitusjonsmotivene i de fleste rom uten å dekke dem til som i tilfellet med Vermeer. Her kunne de besøkende gjester få adgang til å nyte gledespikenes utfordrende positurer.<sup>123</sup> Hvorvidt bordellmotivene bare ble kjøpt av mennene er et uløst spørsmål, men det er svært sannsynlig at disse motivene var tiltenkt mennenes blikk. Resten av husholdningen måtte leve med disse motivene og muligens også nyte de i all hemmelighet for den idealiserte og forbudte erotikk de signaliserte. Bordellmotivene ga inntrykk av å gjengi en virkelighet få av disse kvinnene hadde tilgang til, men kombinasjonen av den tilsynelatende realismen ikledd sin forskjønnede drakt måtte resepsjonen av motivene ha vært positiv. Virkeligheten i bordellene i kneiper og tavernaer var av en helt annen art. Selv om noen kvinner fra borgerskapet besøkte bordellene i ren nysgjerrighet var nok dette snakk om noen få. Stor sett forholdt de fleste kvinnene seg til motivenes overfladiske skjønnhet og den illusjonen av virkelighet de fremsto med.<sup>124</sup>

En annen fatal konsekvens av å gi etter for seksualdriftens krav er tap av penger. Gir du etter for kroppens lengsler kan dette i verste konsekvens føre til konkurs.<sup>125</sup> Å omgås prostituerte var på linje med å inngå dårlige handelsavtaler. Dette er de advarslene som ligger mellom linjene i motivene, vers og motto i emblembøkene. De litterære elementer bidrar til å forklare og understreke disse farene. Men stilte det seg slik at den jevne nederlender leste Cats bøker og tok advarslene til følge eller var bøkene et resultat av at nederlenderne var temmelige promiskuøse og hadde et fritt forhold til seksuallivets gleder? Var det en form for

---

<sup>123</sup> Plassering av prostitusjonsmotiver utdypes i denne avhandlingen, se kapittel 3.4 s. 83.

<sup>124</sup> I sin analyse av blant annet Vermeers *Koblerske* beskriver Nanette Salomon den såkalte realismen i bordellmotivene, hun mener den tilsynelatende realismen er oppnådd gjennom en kombinasjon av nederlendernes tidlige preferanse for en formal realisme. Som for eksempel deres hang til å gjengi overbevisende gjengivelser av den materielle og taktile verden ved hjelp av de nyanser man kan oppnå gjennom oljemalingens moduleringer av lys og skygge. Effekten blir en overbevisende realistisk gjengivelse av omgivelsene ved hjelp av illusjonene skapt av oljemalingens muligheter. Hun mener at vår umiddelbare respons på disse motivene er å lese de som moraliserende, dette mener hun vi må balansere. Noen henvisninger til dyder kan man finne men parallelt er det hovedsaklig en positiv tone i bordellmotivene. Hun mener at vi i disse motivene finner en gjenklang av hva det er å være et seksuelt sivilisert menneske. Salomon, *Shifting Priorities*, 2004 s. 110-116.

<sup>125</sup> Georges Bataille har beskrevet faren vedrørende mannens økonomiske forhold i relasjon til den prostituerte og den risiko dette medfører. Han beskriver den byttehandel og ekstravaganse som finner sted i forbindelse med utveksling av seksuelle tjenester. Han hevder at seksualdriften er en latent trussel: "it can burn up an man's wealth to the last penny, but could burn out the life of the man whom it arouses". Georges Bataille, *Eroticism*, oversatt av Mary Dalwood, 1987, Great Britain, Biddles Ltd, London UK s. 133.

forebyggende virksomhet Jacob Cats hadde påtatt seg? Det er mye som tyder på at forbindelsen mellom Jacob Cats emblemer og prostitusjonsmotivene som florerte på 1600-tallet hadde svært lite med hverandre å gjøre. Etter alt å dømme må bøkene ha vært et desperat forsøk på å få kontroll over befolkningens seksualvaner. I beste fall må emblembøkene og prostitusjonsmotivene tolkes som et kulturelt symptom på to kjempende krefter, de liberale på den ene siden og de pietistiske på den andre.

### 3.3. Lutt – Et kjønnnet instrument?

Dürers velkjente vitenskapelige gjengivelse av luttten i hans demonstrasjon av perspektivlære dissekerer luttens form og distanserer seg fra luttens symbolske rolle i et kunsthistorisk perspektiv (fig. 46). Sett i lys av hans andre didaktiske øvelser som for eksempel *Mann som avtegner en modell "Metoden med sløret"* fra 1538 (fig. 45) hvor en naken kvinnen er øvelsesstykket, er det allikevel ikke så langt fra lutt til metaforbruk rundt kvinnens kropp.<sup>126</sup> Luttten som metafor for den ideelle kjærlighet på den ene siden, og de erotiske antydninger den har vært bærer av på den andre siden, viser den dualistiske rollen luttten har representert. Mannens rolle i denne sammenhengen har vært i det samme spennet som kvinnens, som erotisk erobrer på den ene siden og eklektisk tilbakeholdt beundrer på den andre. Luttten som guddommelig instrument dukker tidlig opp blant engleskarer i renessansens Italia. Deretter falt instrumentet i hendene til ynglinger hos Caravaggio, for så å ende mellom fingrene til flørtende kvinner og menn i det nederlandske sjangermaleriet på 1600-tallet, her fikk den etter hvert en sentral rolle.<sup>127</sup> I den nederlandske sedvanen var kjærlighet sterkt forbundet med musikk og musikkinstrumenter. Fløyte, gitar, lutt (therebo), fiolin, harpsikord og kontrabass spilte rollen som en av sansene forbundet med kjærlighet (eros).<sup>128</sup> Med musikken fikk de unge forelskede muligheten til

---

<sup>126</sup> I denne sammenhengen er det et vesentlig poeng at Dürers kvinnefigur ligger med lukkede øyne. Dette gjør henne til et objekt for mannens attrå, enten den er fetisjistisk eller idealiserende (antagelig i dette tilfellet, begge deler). Hun inviterer til den voyeristiske reisen den britiske filmteoretikeren Laura Mulvey introduserte i sin analyse av det mannlige blikk i artikkelen *Visual Pleasure and Narrative Cinema* i 1973.

<sup>127</sup> Luttten kom til Europa fra den arabiske kulturverden i forbindelse med korstogene.

<sup>128</sup> Musikkinstrumenter var også en betalingsform skal vi tro Aretino. I hans *Dialoger* forteller den gamle kurtisanen Nanna til sin datter Pippa om hvordan hun kan kreve alternativ betaling, for denne type betaling kan alltid gjøres om til klingende mynt: *There still remains the matter of talents, which, naturally, whores detest as much as a man who approaches them without hands full of money. Pippa, no man would refuse to give you a little instrument. So ask one man for a lute, another for a*

uforpliktende flørt, og utløp for sine underliggende erotiske lengsler. I de nederlandske kjærlighetsemlene var fremstillingen av amoriner og cupidoer med ulike musikkinstrumenter og elskede par i bakgrunnen en vanlig foreteelse.<sup>129</sup> Denne forestillingen om den opphøyde kjærlighet ekspanderte med eksplosiv kraft utover 1600-tallet.

I emblemboken *Nieuwen ieucht spieghel* som kom ut for første gang i 1617, viser det første emblemet hva som skal sette dagsordenen for bokens innhold.<sup>130</sup> Den romerske gudinnen Venus, mor til Cupido og gudinnen for kjærlighet og fruktbarhet leder an stemningen for de unge menn og kvinner i deres kjærlighetslengsel (fig. 47). I dette emblemet sitter en halvnaken Venus med lendeklede, hun holder armen rundt den unge luttspillende mannen. Cupido retter sin amorøse pil mot hjertet til den unge herren. I bakgrunnen ser vi festende, dansende, spaserende og flørtende unge mennesker. I et av disse emblemene vises en gjenkjennelig scene. Verset som følger emblemet forteller oss hva vi er vitne til, *De Nacht/ de Minn'/ en koele Wijn / Van veel overdaet d'oorsaek zijn*. (Natten, kjærlighet, kjølig vin, i overdådighet ligger årsaken) (fig. 48). I sanselig eufori sitter to festkledd par ved et bugnende bord, det ene paret er i ferd med å møtes i et kyss, de to andre kjeler. En mann heller i vin og en annen sitter i bakgrunnen og spiller på lutten. Kveldstemning er skapt gjennom stearinlyset som lyser opp de amorøse par. Komposisjonen og sceneriet med draperi, bordsetting, musisering og den lettsindige stemningen minner sterkt om Utrechts-malerne Baburen, Honthorst og Bijlert.

I kjærlighets emblemene er det mennene som håndterer lutten, kvinnene er objektet for kurtise. I prostitusjonsmotivene er rollene ofte ombyttet. Luttens rolle i prostitusjonsmotivene er i enkelte tilfeller tildelt en sentral plassering. Hos Baburen

---

*harpicord, this man for a viola, and the next for a flute, the third for a little organ, and the fourth for a lyre; it's all to the good.* Pietro Aretino, *Aretino's Dialogues*, s. 215.

<sup>129</sup> Gabriel Rollenhagen skildret slike scener i sin bok *Emblematum*, og en rekke anonyme forfattere produserte emblembøker spekket med lekende musiserende amoriner. For en bred oversikt over slike kjærlighetsemler, besøk Emblemm prosjekt Utrech nettsider på: [http://emblems.let.uu.nl/search.html?query1=music&select1=all&boolean\\_operator=AND&query2=&select2=all&display=sort\\_by\\_book](http://emblems.let.uu.nl/search.html?query1=music&select1=all&boolean_operator=AND&query2=&select2=all&display=sort_by_book) 9.3.2007

<sup>130</sup> *Nieuwen ieucht spieghel* hadde en rekke Petrarchianske ledemotiv, blant annet kjærlighetssøkende drikkende, elskende, dansende, syngende og sørgende unge mennesker. Til tross for det moraliserende budskapet, er boken både humoristisk og lett anlagt. Et annet aspekt ved emblemene i boken er den vekt det er lagt på musikk, dans og festivitas og sist men ikke minst besøk hos den prostituerte. <http://emblems.let.uu.nl/nj1617.html> 8.3.2007

og Honthorst er lutten gitt en sentral rolle i komposisjonen. Hos andre er lutten sekundær som i Vermeers tilfelle. I Vermeers motiv ser vi kun luttens skaff i hånden til den skålende unge mannen, resten må vi forestille oss. I prostitusjonsmotivet til Bijlert og Steen er den helt utelatt, og hos Steen er den erstattet av en stum fiolin som henger på veggen i maleriet *Scene i en bordell*. Både i Bijlert og Jan Steens andre prostitusjonsmotiver finner man lutten gjengitt i ulike sammenhenger.<sup>131</sup> Det er mye som tyder på at lutten på grunnlag av sine feminine verdier uttrykt gjennom luttens form faller i hendene på de unge prostituerte hos Utrechts-caravaggistene. Årsaken ligger muligens i at det i disse motivene og sammenhengene er kvinnene som er den aggressive part. Hun opererer som den aktive forfører. Det er hennes oppgave å forføre og innynne seg, samt forlede mannen med sine kjødelige lyster forkledd gjennom musikken. Kvinnen har en vare hun ønsker å selge, med lutten fallbyr hun sine tjenester. Lutten metaforiske funksjon er blant annet kommentert av Eddy de Jongh, han påpeker at den er blitt identifisert med kvinnen og omtalt som et symbol på kvinnens kjønn, altså en erotisk metafor.<sup>132</sup> Jongh konkluderer med at sett i lys av disse tradisjonene er det forståelig at lutten knyttes opp mot de prostituerte i bordellmotivene. Til tross for disse overbevisende argumentene avslutter Jongh med å tilføye at lutten som instrument også kan ha funksjonen som et bilde på harmoni.<sup>133</sup> I overført betydning må man da forstå Jongh i retning av at lutten er et dualistisk instrument som på den ene siden innehar den en guddommelig rolle (opphøyd kjærlighet) og på den andre siden den profane (kjærlighet mot penger).<sup>134</sup> I en slik motsetningsfylt situasjon befinner lutten seg.

---

<sup>131</sup> Einar Petterson har også observert Jan Steens benyttelse av lutt, gjerne hengende på veggen i motiver som skildrer "kjærlighetssyke piker", lutten er i denne sammenheng forbundet med lengsel, kjærlighetslengsel. Einar Petterson, *Amans Amanti Medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*, 1990, s. 378.

<sup>132</sup> de Jongh har en interessant henvisning til et trykk av Bartholomeus Dolendo som viser en fløytist, de Jongh siterer og tolker verset som følger trykket. Verset er som følger: Oh, joyful flautist / quench my desire. Play your flute upon the lute/ that I may feel your fire. Jongh mener at oppfordringen til å spille på fløyten må forstås som kopulering og lutt i betydning av kvinne. Jongh advarer mot å tolke alle forekomster av lutt i det nederlandske sjanger maleriet som erotiske henvisninger. Eddy de Jongh, *Looking at Seventeenth Century Dutch Art*, red. Wayne Franits, *Realism end Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting*, 1997, s. 46-47.

<sup>133</sup> *Looking at Seventeenth Century Dutch Art, Realism Considered*, red. Wayne Franits, Eddy De Jongh, *Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting*, 1997, s. 49-50

<sup>134</sup> Bryan Jay Wolf beskriver luttens rolle i Frans van Mieris den eldre, *Taverna scene* fra 1658. Han henviser til at musikkinstrumentene (lutten som henger på veggen) er et emblematiske symbol på den kroppslige sammenføring mellom mann og kvinne. Bryan Jay Wolf, *Vermeer and the Invention of Seeing*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2001, s. 97.

Hos Baburen trykker den prostituerte lutten opp mot bysten. Sammen reiser bryster og lutt seg opp mot kundens ansikt, denne lar seg smilende overbevise og betaler med klingende mynt. Det er lutten som er sentrum for komposisjonen. Den formidler tilbudet fra den prostituerte sammen med hendene som håndterer den. Samtidig operer en rekke andre hender i samme området. De er en forlengelse av fingrenes håndtering av strengene da koblerskens hender formidler et krav og kunden ettergir kravet med hånden som holder mynten. I denne situasjonen opererer lutten som et instrument for forføring og en allegori på kvinnens kroppslige former og funksjoner. Den prostituerte er et instrument for forlystelse, en bærer av løfter om guddommelig tilfredsstillelse.

Hos Gerrit van Honthorst reflekterer lutten lyset fra stearinlyset på bordet. Lutten er på lik linje med brystene til den prostituerte opplyst av stearinlyset. De to spiller på samme lag, de reflekterer lyset og dette lyset signaliserer forlystelse og blikkets trang til berøring. Den prostituerte holder lutten i skaftet og lar kassen hvile på fanget, farlig nær hennes genitalier. I denne sammenhengen er det også sannsynlig å konkludere med at lutten er en erotisk størrelse på lik linje med den prostituerte, de to speiler hverandre i all sin erotiske forlystelse. Hos Vermeer spiller lutten en sekundær rolle selv om den knytter sammen de fire hendenes møte sentralt i maleriet. I denne sammenhengen er det heller kombinasjonen av flere faktorer som utgjør kjernen i maleriet. Møtet mellom den prostituertes ventende hånd, kundens bydende, hånden rundt vinglasset og hånden som holder rundt luttens skaft utgjør sammen det erotiske budskapet.<sup>135</sup> Musikk, drikke og betalt kjærlighet er gjennom dette grepet knyttet til hverandre. Hos Vermeer er det den unge mannen, som i all sin kjærlighetssyke har trukket frem lutten for å innynne seg hos den prostituerte, rollene er ombyttet. Dette ser vi også i et emblem hos Jacob Cats, det fremstiller en ung lengtende kjærlighetssyk mann som håndterer en lutt. På bordet ligger den andre lutten og venter på den utkårede. Når Cats fremstiller lutten i denne sammenhengen er det for å understreke den rene opphøyde kjærlighet, hos Vermeer er situasjonen annerledes. Her er det ingen kysk lengsel etter den opphøyde kjærlighet. Her er det en selvbevisst ung mann som vet hva han begir seg ut på. Han har til og med det mot å

---

<sup>135</sup> I Edward A. Snows analyse av den unge mannen med lutten i Vermeers maleri, beskriver han situasjonen med vekt på den unge mannens hånd rundt skaftet og definerer denne som en fallisk størrelse. Han antyder at mannens grep rundt skaftet signaliserer en masturberende gest. Edward A. Snow, *A Study of Vermeer*, University of California Press, Berkeley, England 1979, s. 69.

skåle med betrakteren som for å understreke sin promiskuøse glede over sin kommende erobring. Luttens tidligere rolle formidlet gjennom Andrès Alciatos og Cats emblemer har i Nederland gått igjennom en transformasjon fra et symbol på lengtende ren kjærlighet til et instrument for forføring og den betalte kjærlighet. Luttens posisjon som attributt for musikken, en av de fem sanser og den ubesmittede kjærlighet er blitt utsatt for et kupp, prostitusjonsmotivene har gitt lutten et nytt innhold. Lutten var nå et forvrengt lidenskapelig instrument og i samme åndedrag var det i ferd med å etableres som et folkeinstrument. Lutten skulle ut over 1600-tallet bli et flittig brukt element i nederlandske sjangermalerier, både i profane og mer uskyldige sammenhenger hvor hverdagslivet skildres.

### **3.4. Er penger kjønnen? – myntens betydning**

I prostitusjonsmotivene omtalt i denne avhandlingen er det et fellestrekk for alle motivene: tilbudet, tellingen eller overleveringen av mynten. Myntens tilstedeværelse i prostitusjonsmotivene forteller betrakteren noe mer enn en generell didaktisk henvisning til kjøp og salg av seksuelle tjenester. Myntens sentrale plassering i disse motivene signaliserer en nyervervet nederlandsk mentalitet. Nederlenderne befant seg i en kulturell situasjon hvor en ny økonomisk tenkning lå i støpeskjeen. Det var den reformerende John Calvin (1509-1564) og hans teologi kalt kalvinisme som banet vei for en ny og spenstig omgåelse av tidligere forståelser av biblens forhold til renter. Det nye mentaliteten var fundert på Calvins tolkning av bibelens tekster rundt pengeøkonomi, i særdeleshet det betente spørsmålet om renter for lån. Calvins åpne holdning til å akseptere renter åpnet for en moderne pengeøkonomi hvor børs og katedral levde i et tilsynelatende harmonisk fellesskap, men det var ikke friksjonsfritt. Calvin talte for en dynamisk pengeøkonomi og hans uttalelser sto i sterk kontrast til den rådende mentaliteten forfektet av den katolske kirken og skolastikerne.<sup>136</sup> Selv kirken bidro etter hvert til å påse at straff for falskmynteri ble eksekvert, at ølskatt ble inndrevet og de slo hardt ned på smuglervirksomhet.<sup>137</sup> Selv om de fleste

---

<sup>136</sup> Erik Larsen, *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*, Erik Larsen i samarbeid med Jane P. Davidson, *The University of Kansas Humanistic Studies*, 51, 1979 s. 22-23. Simon Schama hevder at kirken forholdt seg til renter med selvpåførte moralske bindinger. Sett i lys av at Calvin var opptatt av at rentens bevegelse var avhengig av lånerens status, desto fattigere en var desto mindre rente ble satt. Dermed hadde alle ryggen fri. Schama, *The Embarrassment of Riches*, 1988, s. 337-338.

<sup>137</sup> Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, 1988, s. 336-337.



nederlandske handelsmenn på den ene siden tilsynelatende var tro mot mottoet *Ære før gull*, var virkeligheten en annen. De innførte monopoler, renter, prisreguleringer og skatter. Nederlenderne dannet et nytt kulturelt verdensbilde med basis i sin nyvunne merkantilisme og pengeøkonomi etablerte de sin politiske posisjon i Europa. Det nye åstedet for handel, politiske beslutninger og kulturell utvikling var byene. Det urbane med sine offentlige og private rom ble arena for pengeøkonomien, alle de overnevnte faktorene smeltet sammen til en uimotståelig massiv dynamisk kraft. Samfunnet sto ovenfor en omveltning som la grunnen for en rivende økonomisk utvikling i byene, denne nye dynamiske økonomien skulle omfatte de fleste på tvers av status og kjønn.

Utover 1600-tallet var den økende pengeøkonomien en hverdagssituasjon hvor alle, inkludert torgkonene som fallbydde sine spesialiteter på de ulike markedene i byene, var en del av en større markedsøkonomi som økte med imponerende takt. Den var åpenbart inkluderende, uavhengig av kjønn og stand kunne de fleste delta i oppgangstidene. Dette ble ikke forbigått i stillhet av utenlandske besøkende som forbauset rapporterte om den frie stillingen til kvinnene i Nederland. Denne merkverdige situasjonen ble heller ikke ignorert av de nederlandske mennene. De skrev ned sine betraktninger rundt sine egne kvinners frihet.<sup>138</sup> Selv om kvinnene med dette befestet sin posisjon i det offentlige rom og var aktive deltagere i den nye borgelige pengeøkonomien var det ikke uten risiko. De beveget seg i en moralsk faresone hvor overskridelser kunne sverte deres gode navn og rykte. Dette ”blikket” på kvinnen utenfor hjemmets vegger var en potensiell trussel da kvinner i sin natur var definert som en erotisk størrelse. Det var en generell oppfatning at kvinner var grådige, deres erotiske lyster var orientert i retning av materielle goder. Med dette var de potensielt villige til å oppgi dyden mot profitt.<sup>139</sup> Denne holdningen til kvinners

---

<sup>138</sup> Elizabeth Alice Honig kommenterer den lærde nederlenderen Marcus Boxhorns (1602-1653) nedtegnelser og vurderinger av den nederlandske kvinnen (Boxhorn er bedre kjent for sine betraktninger rundt Tactitus). Han kommenterer kvinnene som grådige etter profitt og at det både er ugifte og gifte kvinner i alle aldre selger varene sine. På den andre siden siterer Honig Johannes Pontanus erfaringer fra utlandet hvor han forteller at kvinnene i Bantam har den samme frihet som de nederlandske kvinnene, og at dette fellestrekket skiller seg fra andre nasjonaliteter som mener at kvinner ikke kan beholde æren samtidig som de bedriver forretninger basert på profitt. Elizabeth Alice Honig, *Desire and Domestic Economy*, The Art Bulletin, 6/1/01, [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0422/is\\_2\\_83/ai\\_84192631](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_2_83/ai_84192631), 24.11.2006.

<sup>139</sup> Ibid. Elizabeth Alice Honig beskriver den åpenbart dualistiske rollen kvinnene hadde mellom det private og offentlige rom. Med utgangspunkt i markedsscener i det nederlandske sjangermaleriet tolker hun kvinnes posisjon og deres lyster definert innenfor rammen av erotikk og økonomi eller begge samtidig.

grådighet etter materielle goder kom også til syne i emblembøker. I emblemboken *Amoris Divine et Humani Antipathia* fra 1628 er både mottoet *Laqueus amoris mundani* (Verdslig kjærlighet er en snare) (fig. 49) og emblemet talende for hvem som er mest utsatt for de verdslige fristelser. En kvinneskikkelse ligger på knærne med en løkke rundt halsen, djevelen holder repet under kontroll mens han peker på henne med sepet. Kvinnen forlyster seg grådig fra skattekisten og pengesekken.<sup>140</sup>

Det finnes også et emblem som illustrerer mannens grådighet. Georgette de Montenay og Anna Roemer Vischer samarbeidet om nyutgivelsen av *Cent emblemes chrestiens* som kom ut rundt 1615. Et av emblemene viser en elegant herre vandrende i et fjellandskap ved kysten (fig. 50). Han holder en overdrevent stor pengebok hvor han har festet sitt eget hjerte. Moralen er tydelig, men også overbærende, ja nesten tilgivende i dette tilfellet. Med det latinske mottoet *Illic erit et cor vestrum*, (må også ditt hjerte være der) og i det advarende verset skisseres den ulykkelige konsekvensen av å samle seg jordisk gods :

Why does he deny to have locked away his feelings, when he went after perishable goods only with troubled heart? He is mistaken who believes that the mind can be separated from what one loves: it is love that forces the mind to yield.<sup>141</sup>

Emblembøkene viser det ambivalente forholdet samtiden hadde til penger og pengeøkonomi. Sett i relasjon til Bibelens tekster måtte den jevne nederlender ha sett mellom fingrene når de utøvde sine ambisiøse foretningsstrategier.<sup>142</sup> Utover 1600-tallet skulle denne konflikten tilspisse seg i enda større grad da kirken fikk nok et oppsving og en nymoraliserende tone bredte seg i republikken.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Emblem Project Utrecht, [http://emblems.let.uu.nl/ad1629\\_1\\_017.html](http://emblems.let.uu.nl/ad1629_1_017.html), 17.3.2007

<sup>141</sup> Emblemet, mottoet og verset kan besiktes på <http://emblems.let.uu.nl/av1615027.html>. Emblem Project Utrecht 17.3.2007

<sup>142</sup> Simon Schama belyser denne ambivalente holdningen mellom kirke og penger, og den mistro og frykt både humanister og pretestand hadde til den voksende pengeøkonomien og de følger dette fikk. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, s. 331-32.

<sup>143</sup> I denne sammenhengen ble de eldre emblembøkene trykket opp i nye opplag. Det offentlige teateret i Amsterdam (*Amsterdamse Schouwburg*) lå under kirkens sperreild hele 1600-tallet, men i andre halvdel av 1600-tallet slo sensuren inn med det nye moralske oppsvinger og de fjernet blant annet ordet hore i alle stykker av Bredero. Det var åpenbart sterke krefter i virksomhet for å kontrollere nederlendernes nye opparbeidede egenrådighet både på det økonomiske og seksuelle området. Lotte van de Pool, *Het Amsterdams hoerdom*, 1996, s.119.

Prostitusjonsmotivene skildrer en økonomisk transaksjon med basis i forhandlinger. En handelsavtale blir inngått mellom tre parter; horen, koblersken og kunden. I prostitusjonsmotivene til Vermeer og Utrechts-caravaggistene; Baburen, Honthorst og Bijlert, forgår denne transaksjonen i en halvoffentlighet. Åsted for handelsavtalen i disse motivene var tavernaer, speelhuis, danskamer, musikkhuis. På alle disse stedene forgikk det prostitusjon og med dette var de i navnet hoerhuis. Prostitusjonen var utvilsomt blitt endel av den nye økonomien og her var de mange interessenter involvert. De prostituerte var avhengige av å leie rom hvor de både levde og brakte med seg kunder. I tavernaene var det en eier som tjente penger på trafikken, mannlige og kvinnelige koblersker skulle ha sin del av utbyttet, ølleverandører tjente på sine leveranser, de prostituerte skulle ha sin del. Matmarkeder leverte luksusvarer, stoffselger og andre leverandører tjente alle på prostitusjonen, den var etablert som egen økonomi. Resten var regulert av myndighetene, dette betydde i realiteten at sheriffen, skatteinnsamlere og ansatte på spinnhuis alle var deltagere i denne del siden av den nederlandske økonomiske eventyret.<sup>144</sup> Kvinner som en økonomisk investering og bruksvare ble åpenbart regulert av menn. De prostituerte i bordellmotivene mottar klingende mynt av sine kunder, men i virkeligheten var situasjonen annerledes. De prostituerte kunne oppleve å få sin betaling i naturalia. Østers var blant annet en betalingsvare, dette kan bidra til å forklare hvorfor det florerer av østers i Jan Steens motiver. Østers var kjent som et afrodisiakum som stimulerte kjønnsdriften og i Jan Steens motiver kan bruken av østers ha hatt en dobbel betydning både som et symbol for det erotiske men også for samtidens nederlendere et kjent betalingsmiddel.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Lotte van de Pool beskriver denne situasjonen. Hun peker på at det på mange steder med en viss størrelse i den før-industrielle perioden var prostitusjon en betydningsfull økonomisk og sosial faktor. Mange andre tjente penger på grunnlag av prostitusjonen, de som var knyttet til bordellene direkte som for eksempel horevertinnene, musikere, husverter, utkastere, tjenestepiker, rengjøringshjelpen. Pengene rullet også videre, og andre profiterte igjen på dette som husverter, drikkeleverandører, syersker, stoffselgere og folk som hadde i oppdrag å stå på utkikk etter lovens lange arm og bybud. (Politiet kunne også betales for å se en annen vei). Skrivere, trykkerier og bokhandlere tjente på det rykte byen skapte seg, og turismen som et resultat av dette. Pokmeesters (Pock-meesters= behandlere av kjønns sykdommer) og kvakksalvere tjente på behandling og sykebesøk. Tukthus og Spinhuis oppstod med mange ansatte og et helt byråkrati ble dannet rundt prostitusjon. Lotte van de Pool, *Het Amsterdams hoerdom*, 1996, s. 341-42.

<sup>145</sup> Lotte van de Pool hevder at betaling in natura spilte en stor rolle. En kunde betalte for mat og drikke, i enkelte tilfeller var dette virkelige festmåltider. I *Amsterdamsch Hoerdom* beskrives slike festmåltider i bordellene. Agurker, nøtter, brisling, kastanjer, mandler, rotfrukt, boller med kjøtt og varme boller ble servert og betalt av kunden. I andre speelhuis har de Pool funnet kilder på at man serverte appelsiner og mandler, blåskjell og belger (skolm), poteter og hyse. Alt servert med mengder av vin. Dette nøt kundene sammen med horehusvertinnen og en pike, alt betalt av Gys (hovedpersonen). I *Confessieboeken* forteller de Pool at det er få henvisninger til mat, men de få rapportene som finnes indikerer at mat var et betalingsmiddel. I 1677 forteller en prostituert at hun

Prostitusjonsmotivene kan tolkes i retning av at den transaksjonen som foregår mellom hovedpersonene er en metafor for den suksessfylte pengeøkonomien til nederlenderne.<sup>146</sup> Gjennom motivene kunne man også få en bekreftelse på fremgangen de fleste nøt godt av gjennom avbildningen av mynten som i seg selv symboliserte pengemakten. Det kom til uttrykk gjennom de eksklusive stoffene og smykkene de prostituerte bærer. Maleriene er et symptom på den nye pengeøkonomien og overfloden. Prostitusjonsmotivene kan tolkes i retning av at de har en symbolsk funksjon, de symboliserer den nye pengeøkonomien. Den som tilsynelatende har denne under kontroll er den mannlige kunden. Den prostituerte er i denne sammenhengen varen som skal selges og mannen er konsumenten av de seksuelle tjenester som tilbys. Samtidig er den prostituerte også en konsument, hun blir beskrevet som en materialist, for pengene kan hun handle luksusvarer og oppnå andre goder. Prostitusjonsmotivene kan med dette tolkes som et symptom på en mentalitetsendring hvor begjær og penger knyttes tettere sammen. Både kunde og prostituert er parter som er deltagere og vinnere i transaksjonen, de er blitt en del av det nederlandske økonomiske eventyret.<sup>147</sup>

---

sammen med kunden spiste en kabbaljauwe, en torsk. Østers som man så ofte finner i bordellmotivene, ble ofte brukt som betalingsmiddel i virkeligheten. I 1703 møter man de prostituerte i østers- og horehus, Johanna de Mottige, horevertinnen, opererte som håndlangeren i forbindelse med denne substitutt betalingen, hun krevde 150 østers. Betaling kunne også foregå i form av presanger ( gjerne mat som presang). Lotte van de Pool, *Het Amsterdams hoerdom*, 1996, s. 326.

Se også Peter C. Suttons betraktninger rundt østers som betalingsmiddel og deres tilstedeværelse som en erotisk henvisning med ironiske undertoner i mange av Jan Steens arbeider. Peter C. Sutton, *High life, low life: Dutch genre painting in the Mauritshuis*, The Royal Picture Gallery, Mauritshuis, red. H.R. Hoetink, 1985 s. 53. Aretinos karakter koblersken Nanna, veileder sin datter i kurtisanens triks og metoder, blant annet forteller Nanna om alle de remediene gamle menn putter i seg som potensforsterkende midler, blant annet blir østers nevnt. Pietro Aretino, *Aretino's Dialogues*, University of Toronto Press, Canada, 2005, s.168.

<sup>146</sup> Ann Jensen Adams hevder at på grunn av de økonomiske endringene i Nederland måtte man redefinere prostitusjonen, den ble en metafor på handel og kapitalutveksling. Et uttrykk som Kvinnebørsen (De Beurs der Vrouwen) var et signal på at kvinner var deltagere i den nye økonomien, de opererte som meglere. *Renaissance Culture and the Everyday*, red. Patricia Fumerton og Simon Hunt, Ann Jensen Adams, *Money and the Regulation of Desire, The Prostitute and the Marketplace in Seventeenth-Century Holland*, University of Pennsylvania Press, 1999, s. 240-41.

<sup>147</sup> Ibid. Ann Jensen Adams tolker Gerard Terborchs maleri *Faderlig formaning* fra ca. 1654 som et symptom på en endring i de sosiale holdninger til penger og begjær. Adams hevder at penger regulerte sosiale relasjoner, psykologisk fra innsiden. Resultatet er at prostitusjonsmotivene ble brukt som en arena for å formulere disse nye holdningene i forhold til økonomisk utveksling. s. 247.

I Brederos farse *Den Spanske Brabanter* sier den frekke horen Tryn følgende til en håpefull kunde : *Specy in manum*, pengene først.<sup>148</sup> Mynten er som tidligere nevnt et sentralt element i prostitusjonsmotivene. Deres gylne overflate enten det er en gullmynt slik den er fremstilt hos Baburen, Honthorst og Vermeer eller sølvmynter hos Bijlert og Steen reflekterer de lys og griper betrakterens oppmerksomhet. Det er den opplyste gleden i ansiktet til den prostituerte (eller selvbevisste hos Jan Steen) i det hun skal motta mynten som kan peke mot at mynten i seg selv kan tolkes som et kjønnsesifikt signal. Siden middelalderen er mynter eller penger, sterkt forbundet med kvinner. Kvinner personifiserte penger på en lite flatterende måte. Engelsk professoren Diane Cady har gjort en nærmere undersøkelse av hvordan penger ble knyttet opp mot kvinner i negative ordelag i middelalderen og renessansen. Dette er belyst gjennom tekster skrevet av Augustine, Chaucer, Langland, Gower og Boccaccio, Dante og Fernando de Rojas. Diane Cadys funn taler for at penger generelt ble møtt med skepsis på grunnlag av den makt og kraft mynten hadde til å destabilisere samfunnet psykisk og fysisk.<sup>149</sup> Hun argumenterer for at penger ble oppfattet som en feminin størrelse i middelalderen. Cady postulerer at penger og kvinner hadde de samme karaktertrekkene, de var tilsynelatende passive men med et maktpotensiale, og begge faktorer kunne brukes i utvekslingsøyemed. Til tross for den nederlandske kvinnens imponerende frihet var hun uansett en del av den nye økonomien, enten hun tilhørte det nye borgerskapet eller arbeiderklassen. Den prostituerte måtte også forholde seg til den gjeldende pengeøkonomien, selv om hun også mottok betaling i naturalia. Det er mye som tyder på at det ikke hadde foregått en mentalitetsendring i Europa siden middelalderen i forhold til pengers symbolske betydning og bruken av kvinnen som den dominante metafor for grådighet, ustabilitet og begjær. Horene i prostitusjonsmotivene kan da tolkes som aktivt-passive aktører, de har et iboende maktpotensiale som grådige, ustabile og fylt av begjær etter materielle goder.

I de nederlandske emblemene dukker *Mevrouw Geld* (Dronningen av penger) opp (fig. 51), ført i pennen av Jacob Cats. I dette emblemet utført av Adriaen van de

---

<sup>148</sup> Gerbrand Adriaensz Bredero, *The Spanish Brabanter: a seventeenth-century Dutch Social satire in five acts*. Oversatt av H. David Brumble III, Binghampton, New York, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, s. 130.

<sup>149</sup> Diane Cady, *The Gender of Money*, Genders Online Journal, Issue 44, 2006, [http://genders.org/g44/g44\\_cady.html](http://genders.org/g44/g44_cady.html). 18.3.2007

Venne er kvinnen metaforen for overveldende rikdom og sløsing, men samtidig er hun den lovgivende faktor som også veier sjelene til de som får et anfall av grådighet. I emblembøkene florerte det av lignende illustrasjoner som advarte mot grådighet, seksualitet og forlystelse. De er forbundet med det monetære, enten som mynt eller fyldige pengepunger. Mynten i seg selv var en symbolsterk enhet, den illustrerte en nasjons identitet og hadde til hensikt å formidle denne selvbevisstheten, samtidig var den en bærer av et underliggende kulturhistoriske budskap. På den nederlandske myntenheten *duit* finner vi en helt annen fremstilling av kvinnen enn slik hun er presentert i Adriaen van de Vennes emblemer.<sup>150</sup> Her sitter symbolet på Nederland i form av en kysk kvinne, plassert i en lukket hage. Hun peker opp mot himmelhvelvingen og holder en blomst. Det latinske mottoet på mynten er *Luctor et Emergo*, på nederlandsk *ik worstel en houd mij boven* (jeg kjemper og holder meg reist).<sup>151</sup> Dette er *Mevrouw Geld* motsats *Hortus Conclusus* - den lukkede hage. Motivet har sitt opphav i gjengivelser av Jomfru Maria i den lukkede hagen, selve sinnbildet på dydighet.<sup>152</sup> Å gjenbruke dette motivet på en myntenhet er et taktisk grep fundert på Calvinismens trang til å benytte seg av de gamle rollemodeller fordekt som "tilslørte" nederlandske bondepiker (fig. 52).<sup>153</sup> Mynten er en metafor for de urbane bysamfunnene som økte i omfang og antall utover 1600-tallet. Innenfor er det trygt og rent og det må beskyttes, utenfor er det urene og bestialske som må temmes av bysamfunnet. En detalj er at dette motivet utvikler seg. På begynnelsen av 1700-tallet sitter jomfruen med bredbremmet hatt (frihetshatten) og et sverd i hånden, hagen har utviklet seg fra en liten søt hekk til en barrikadert bymur.<sup>154</sup> Det samme har skjedd med "kloningen" av jomfru Maria, hun har utviklet seg til å bli et symbol på Nederland og ifølge Nanette Salomon er hun personifikasjonen av "Hollandsche huyschouwen" (Det nederlandske hus), ikke lengre den kyske Maria, men nå både

<sup>150</sup> Duit var ofte en kobbermynt, altså av det mist verdifulle slaget. Markedsverdien til myntene ble avgjort på grunnlag av om det var gull, sølv eller kobber. P. Verkade, *Muntboek bevattende de namen en afbeeldingen van munten, geslagen in de zeven voormalig Vereenigde nederlandsche provincien sedert den vrede van gent tot op onzen tijd*, Schiedam, 1848, s. 65.

<sup>151</sup> Ibid. s. 64.

<sup>152</sup> Nanette Salomon hevder at bordellene også innlemmes i kategorien "den lukkede hage", men de opererer som motsatsen til den avseksualiserte hagen til jomfru Maria. Nanette Salomon, *Shifting Priorities*, 2004, s. 84-85.

<sup>153</sup> Simon Schama kaller denne kvinnetypen for den *Hollandse maagd* (hollandske pike), den tidligste varianten han har funnet på mynter med dette kvinnemotivet er fra 1575, den tidligste jeg har funnet er fra 1604. Schama mener disse motivtypene er en del av et større prosjekt, en patriotisk ikonologi. Simon Schama, *Embarrassment of Riches*, 1988, s. 69-70.

<sup>154</sup> Ibid. Mynten fra 1723-28 er gjengitt i *Embarrassment of Riches*, s. 69.

jomfru og seksuelt fri.<sup>155</sup> Om den nederlandske kvinnen nøy en viss grad av seksuell frihet var det allikevel sterke faktorer som motarbeidet denne friheten, blant annet kirken. Igjen viser 1600-tallets Nederland seg som et dualistisk samfunn. På den ene siden er det sterke krefter som ønsker å regulere kvinnes frihet og livsførsel, på den andre siden grep kvinnene mulighetene, der de fantes og lyktes med dette. Dette bidro til å gjøre de nederlandske kvinnes frie rolle i samfunnet kjent utenfor landets grenser. Forbindelsen mellom kvinnen som metafor for det monetære forstått som grådighet, materialisme og fråtseri og på den andre siden bildet på den frie nederlandske kvinnen er igjen en dualistisk størrelse som viser den pluralisme som eksisterte i Nederland i denne perioden. Så langt kan man konkludere med at de prostituerte i de nederlandske bordellmotivene føyer seg inn i en lang tradisjon hvor mynten ikke bare er en umiddelbar betaling for seksuelle tjenester men en bærer av en lang kulturhistorisk tradisjon hvor budskapet er pengenes iboende evne til å vekke grådighet. Billedkunstneres vekt på å gjengi det sanselige og erotiske i kraft av de prostitueres skjønnhet som igjen fremheves av det groteske vrengebildet i form av koblersken. Hun måtte formuleres i slike vendinger: innsmitgende og flatterende, men samtidig advarende. Med humor og forskjønning skildret disse malerne et idealisert bilde av prostitusjon, men de underliggende samfunnsmessige forhold, blant annet økonomi, handel, frihet og seksuell overskridelse kommer til uttrykk gjennom symboler og metaforer. Mynten i prostitusjonsmotivene er med dette et symptom på kunstnerens bevisste/ubevisste forhold til den nye økonomien og de religiøse og seksuelt frigjørende konsekvensene dette medførte for det nederlandske samfunnet.

### 3.4. Inventarlistene

Bordellmotivene nøy uten tvil stor popularitet i 1600-tallets Nederland. Sett i lys av inventarlistene samlet av Marten Jan Bok i perioden 1680-89 og S. A. C. Dudoc van Heel i perioden 1700-14 dukker det opp en rekke nedtegnelser med henvisninger til bordeel og bordeeltje.<sup>156</sup> I den nye urbane virkeligheten ble det bygget staselige byhus

---

<sup>155</sup> Nanette Salomon, *Shifting Priorities*, 2004, s. 88.

<sup>156</sup> Gettys inventarbase består av 21 inventarlistene fra perioden 1680-89 samlet av Marten Jan Bok og 188 inventarlistene fra perioden 1700-14 organisert av S. A. C. Dudoc van Heel. *Art in history/History in Art: Studies in seventeenth Century Dutch Culture*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, 1991. Red. David Freedberg, og Jan de Vries. *I Getty Provenance Index*

for borgerskapet. Langs hovedfartsåren Amstelkanalen brøt det ut et nettverk av kanalringer som sammen dannet Amsterdams sentrum. Her feiret det nye borgerskapet sin nyervervede rikdom, en rikdom som fortsatte å eskalere ut over 1600-tallet. Mitt utgangspunkt for dette kapittelet har vært å gjøre en kvantitativ analyse av bordellmotivenes plassering og antall verk med basis i kildematerialet til de overnevnte inventarlistene. Min foreløpige konklusjon er at det ikke er et representativt materiale i henhold til antall registrerte bordellmotiver. Årsaken til dette ligger i det faktum at det gjerne var tilfeldigheter som lå til grunn for hvilke notarar som fikk i oppdrag å registrere dødsbofortegnelser. Det må ha vært stor forskjell mellom notarene og i hvor stor grad de evnet å nedtegne hvilke typer malerier som hang i de ulike rommene. Det de la vekt på var å notere ned hvert rom med navn og hver gjenstand, men enkelte notarar registrerte både motiv, rom og kunstner så godt de kunne.

I inventardatabasen til Getty Provenance Index er registrert det 41 bordellmotiver i ulike hus i Amsterdam, av disse er det 24 tilfeller hvor rommene er identifisert.<sup>157</sup> Bordellmotivene hang i rom kalt Zaal (sal), Zijkamer (siderom), salet (rom), Zeidelkamer (mottagelsesrom), in de koocken (kjøkken), voorcamertgen (forrom), in de gangh (gang), kamer (rom), in de koocken (kjøkken), voorhys (hovedrom) og op de achter Slaapkamer (det bakre soverommet).<sup>158</sup> Disse funnene kan tolkes i retning av at bordellmotivene var en inkorporert del av borgerskapets hverdagsliv. Hvis den kalvinistiske tidsånden hadde hatt et så sterkt pietistisk grep på innbyggerne, måtte bordellmotivene med stor sannsynlighet ha blitt forbeholdt for enkelte private rom, værelser gjester ikke hadde naturlig tilgang til. Det er lite som tyder på at dette var tilfellet, for bordellmotivene plassering var spredt ut over de

---

database på probate inventories (dødsbo-arkiver) ligger de overnevnte postene hvor bordellmotiver er registrert. <http://piweb.getty.edu/cgi-bin/starfinder/26582/collab.txt>. 25.3.2007 også *The Getty Provenance Index: Cumulative Edition* på cd-rom, Santa Monica, 1996 gir også tilgang til denne informasjonen.

<sup>157</sup> Se appendix A i denne avhandlingen, s. 91.

<sup>158</sup> Loughman og Montias har i sin bok *Private and Public Spaces* funnet ut at Zijkamer (siderom) fungerte hovedsaklig som mottagelsesrom for besøkende. Dette rommet ble det vesentligste rommet for presentering av kunst. Soverom var noe som først ble vanlig ut over 1700-tallet, så at et av disse rommene er presentert som soverom i inventarlistene er en sjeldenhet. Derimot var det vanlig var å ha seng og soveanordninger i de fleste overnevnte romtypene. John Loughman & John Michael Montias, *Private and Public Spaces - Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle, 1999, s. 26- 27. For en bred og grundig redegjørelse av bygningsutviklingen og utviklingen av ulike romtyper og deres funksjoner i Nederland har Loughman og Montias kommet frem til spennende funn.



fleste rom i et vanlig borgerhjem i Nederland. Kvinner, barn, tjenestefolk, besøkende og familiens overhode hadde alle tilgang til motivene. Bordellmotivene kan dermed ikke kun ha vært ment for det mannlige blikk. Med dette kan det ha vært svært sannsynlig at de fleste i husholdningen hadde glede av disse sensuelle og eksplisitte erotiske arbeidene.<sup>159</sup>

Det står en rekke anonyme malere bak de registrerte prostitusjonsmotivene, men også en rekke kjente og mindre kjente malere er registrert i dødsbofortegnelse. Blant annet er det notert ned navn som Jan Miense Molenaer, Jan Steen, Pieter Jansz Quast, Gerrit van Honthorst, Hals og Pieter Aertsen, flere av disse er registrert med mer enn et bordellmotiv. Pieter Aertsen er registrert i et av de finere rommene, i selve mottagelsesrommet (*Zijkamer*) hvor gjestene ble underholdt.

<sup>160</sup>Jan Steen hang også i et mottagelsesrom, mens Jacob Ochtervelt hang i det de kalte *voorhuys* et rom hvor det foregikk både arbeid og forretninger. Hals befant seg på kjøkkenet, Bernardus van Schendel hang på det bakre soverommet. Disse funnene fordelt på 41 boliger i Amsterdam viser at prostitusjonsmotiver hang tilfeldig rundt i de fleste rom. Lite tyder på at de ble gjemt bort i rom under maskulin kontroll. Hele familien hadde adgang til å betrakte disse motivene. Dette aspektet ser vi også i Vermeers malerier, han henviser til Baburens maleri *Koblersken* i sine egne interiører. Vi finner maleriet sitert i *Konserten* fra 1660 (fig. 53) og *Kvinne sittende ved*

---

<sup>159</sup> Muizelaar og Phillips redegjør for menn og kvinners voyerisme sett i lys av de lette erotiske motivene som hang i deres umiddelbart nærhet. Vedrørende bordellmotivene, mener de at motivene kun var ment for mennene på grunnlag av det sterke seksualiserte innholdet. De hevder at bildene henvendte seg til mannlige betraktere med hensikt å hisse de opp seksuelt. De ser ikke bort fra at kvinnene i huset ved anledning ville se de, og at de enten stille aksepterte de eller ble fornærmet på vegne av sitt kjønn på grunnlag av det foraktfulle innholdet. Klaske Muizelaar og Derek Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age, Paintings and People in Historical Perspective*, 2003, s. 110 og s. 135-136.

Loughman og Montias har en case studie på den innflytelsesrike legen og forfatteren Johan van Beverwijcks inventarfortegnelse. De finner et maleri hvor motivet viser *Susanna og de eldre* i Kelderkamer (et rom de definerer som et feminint rom av *boduoirtypen*). De hevder at malerier av *Susanna og de eldre* var et svært populært motiv. Det pussige i denne sammenhengen er at eieren selv hadde publisert skrifter hvor han tok avstand fra amorøse og frivole malerier fordi han mente de kunne lede til promiskuøs adferd samtidig som han eide et selv. Siden maleriet da henger i et rom brukt hovedsaklig av kvinner må maleriet ha blitt tolket annerledes konkluderer Loughman og Montias. John Loughman & John Michael Montias, *Private and Public Spaces*, 1999, s. 78-79. Muizelaar og Phillips mener at erotiske motiver som skildret Susanna, Bathsheba, Mars og Venus var overrepresentert i Nederlandske hjem, ikke bare i malerier men også på ulike møbeltyper. Disse motivene hadde ifølge Muizelaar og Phillips som funksjon å fremme seksualdriften, s. 144.

<sup>160</sup> Loughman og Montias påpeket at *Zijkameret* var det stedet i huset man hang flest malerier. De har også en grundig innføring i de ulike romnavnene og deres mulige funksjoner. John Loughman & John Michael Montias, *Private and Public Spaces*, 1999, s. 27 og 52-56.

*harpsichord* fra 1673-75 (fig. 54). Vermeers gjenbruk av Baburens promiskuøse motiv er gjengitt i to sammenhenger, et spor man må forfølge. Det at Vermeer skildrer relativt nøytrale scener fra hjemmet med en eller flere personer, også av ulikt kjønn i samme hverdagsrom, forteller oss at borgerskapet hadde få problemer med å omgås prostitusjonsmotivene i halvoffentligheten i hjemmet.<sup>161</sup> Det er blitt påstått at det nederlandske hjemmet var en feminint privat rom skjermet fra det maskuline offentlige rom hvor handel og politikk dominerte.<sup>162</sup> Det er lite som tyder på at det forelå et så klart skille mellom menn og kvinners rom, det offentlige og det private. Kvinner bisto mennene i forretninger innenfor hjemmets fire vegger enten de tilhørte borgerskapet og hadde et *voorhuys* (kontor i hjemmet) eller måtte nøye seg med zaal (rom) for de mindre bemidlede par. Dette markerte skillet mellom det private og det offentlige var kanskje ikke så tydelig som tidligere antydte. Hvis dette medfører riktighet kan man anta at det åpnet for at kvinner omgikk menn i deres offentlige affærer i hjemmet, og at disse skillelinjene var flytende. Et annet vesentlig aspekt er at de fleste konsumerte malerier. Det var ikke bare det velbemidlede borgerskap som kjøpte malerier, også håndverkere og bønder hadde sine private kunstsamlinger.<sup>163</sup> Et annet aspekt er prostitusjonsmotivenes plassering. Det var få steder disse kunne gjemmes bort fra nysgjerrige blikk og inventarlistene viser at dette tydeligvis hadde liten betydning, de ble hengt opp i kjøkken, oppholdsrom, arbeidsværelser og storsalen hvor finfolk ble mottatt. Elizabeth Alice Honig peker på et annet betyningsfullt aspekt i sin artikkel *The Space of Gender in Seventeenth-Century Painting*. Hun hevder at kvinner på sin side hadde ansvar for dekorering og dominerte innkjøp til hjemmet og at det var svært sannsynlig at de ikke bare konsumerte malerier men også var kjøpere. Hun innser at hun ikke har direkte belegg for denne påstanden annet enn et en illustrasjon i en bok som tar for seg ekteskapets ti gleder. Illustrasjonen viser en kvinne som er i ferd må å handle et maleri hos en kunstforhandler. Honig henviser også til at det er funnet kvinner som kjøpere hos en kunstsælger i Antwerpen.<sup>164</sup> Hvorvidt kvinner var kjøpere eller ikke, så var de utvilsomt betraktere av prostitusjonsmotivene og muligens hadde de også innflytelse

<sup>161</sup> Ibid. Loughman og Montias har også festet seg ved dette fenomenet og mener at dette ikke bare gjelder Vermeer. De mener at det er lite sannsynlig å gå ut fra at malerne avvek fra daglig praksis når de gjenga disse refererende motivene i sine utvalgte scener og rommene de valgte å presentere de i, s. 190-91.

<sup>162</sup> Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, 1988, s. 375-429.

<sup>163</sup> Elizabeth Alice Honig, *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, s. 193.

<sup>164</sup> ibid, s. 193-94, f n 34 s. 242.

på plasseringen. Dette er vanskelig å påvise, men sett i lys av Honigs belysning av kvinnenens ansvar for dekorering, innkjøp av møbler og gjenstander er dette ikke usannsynlig. På grunnlag av dette aspektet og inventarlistene var det ikke klare skillelinjer mellom kvinner og menns betraktninger av prostitusjonsmotivene, man må med dette kunne anta at de var en inkorporert del av hverdagslivets gleder for begge kjønn.

### 3.5. Konklusjon

I min innledning stilte jeg spørsmål om bordellmotivene kan ha andre tolkningsmuligheter enn den moraliserende hvor emblembøker bli brukt som forelegg, og om det finnes emblemer som direkte kan knyttes opp til prostitusjon. I kapittel 2. Bordellmotiver – en historisk gjennomgang møter vi uten tvil et emblem som kan knyttes opp til prostitusjon: Cornelis van Kittensteyns serie *Tactus*. Det interessante i denne sammenhengen er at dette ene emblemet samtidig fyller en annen rolle. Det er også ment som en del av en serie som presenterer allegorier på de fem sanser, altså en utvidet metafor som har til hensikt å fortelle oss noe mer enn det vi umiddelbart ser. Emblemet innehar en dobbeltrolle, med utgangspunktet å formidle den ene av menneskets sanser – berøring. Kittensteyn benytter seg av den prostituerte og hennes kunde for å formidle et av menneskets mest sensuelle praksiser knyttet opp til sansene. Kittensteyn kunne valgt et utall andre metaforer, men velger å presentere en hore og en kunde da berøring er forbundet med et av menneskets mest intime handlinger. Parallelt var berøring på 1600-tallet i Nederland forbundet med det umoralske. Å berøre er også, på flere plan, gjennomgangstemaet i bordellmotivene til Baburen, Honthorst, Bijlert, Steen og Vermeer. Kundene og betrakterne berører den prostituerte gjennom handling og syn, i det siste tilfellet reflektert gjennom lysets iboende evne til å formidle trangten til en visuell berøring. Flammen som generer lys samtidig som den er en metafor på kvinnens ”hete” blir flittig brukt i en serie emblemer fra Adriaen van de Vennes hånd gjengitt i Jacob Cats bok, *Spiegel van de Oude en de Noeuwe tyt*. Åstedet for advarselen er bordellen og karakteren som illustrerer farene er horen. Lyset fra peisen, flammene og varmen er alle intensjonalt plassert i motivene hvor de har som funksjon å formidle et felles kulturelt tankegods rundt den prostituerte. Hun er utvilsomt forbundet med fare. Denne faren er definert som en trussel og ligger nedfelt i kjødets evne til å tenne begjæret. Men er dette

overførbart til de prostituerte vi møter i bordellmotivene? Jacob Cats og Adriaen van de Venne formidler en kulturell idé om horen som bærer av redsler og smitte, dette kommer til uttrykk gjennom emblemenes underliggende budskap - flammen. Man kunne postulere følgende argument: hvis disse kvinnene på en overbevisende måte skulle formidle denne pestilens de angivelig er bærere av ville de med nødvendighet ha blitt fremstilt som noe annet en lidderlige forførere. Dette medfører ikke riktighet, det er i kraft av sin skjønnhet og sensuelle tilstedeværelse at det advarende element kommer til syne. Dette formuleres gjennom den truende flammen i emblemene og lysetingen av de prostituerte og deres flammende røde kinn i bordellmotivene. Slik korresponderer prostitusjonsmotivene med Cats og de Vennes intensjoner. Emblemene sammen med en rekke andre visuelle og skriftelige kilder i samtiden formidlet en generell advarende attityde rettet mot de prostituerte.

Den nederlandske republikken hadde en offisiell holdning, den ønsket å tukte befolkningen og kontrollere de prostituerte, men samtidig la den nye eskalerende økonomien et fundament for en langt slappere holdning til de prostituerte. Dette reflekteres i økende antall prostituerte, bordeller, muzikhuis og andre arenaer for den profane kjærlighet. Bordellmotivene må i denne sammenhengen tas til inntekt for denne liberale holdningen til prostitusjon. Deres funksjon var å skildre erotikk, sanselighet og kjærlighetslengsel i et samfunn som i stor grad var opptatt av ikke bare den åndelige kjærligheten, men også den fysiske. Funn som peker i retning av at dette er utbredelsen av erotisk orienterte viser, teaterstykker, bøker, malerier, vitsebøker og sexmanualer.<sup>165</sup> Disse kildene forteller om et samfunn i som håndterer disse spørsmålene gjennom humor, diskusjon, vitenskap og fordømming. Seksualvanene til den jevne nederlender var mer åpne og fordomsfrie, enn man først antar. Seksuelle forbindelser før ekteskapet var utbredt og erotikk ble dyrket av både høy og lav. Dette betyr ikke at nederlenderne opplevde en seksuell frigjøring som kan sammenlignes med 1900-tallets, det hele foregikk i moderate former med diskresjon.<sup>166</sup>

Emblembøkens hensikt må ha vært et ledd i en kampanje for å dempe den frivole livsførselen til den jevne nederlender, men mildt formanende med islett av humor. Hva er da bedre enn å begynne med det økende borgerskap som i seg selv er

---

<sup>165</sup> Jamført, Lotte van de Pool, Simon Schama, Klase Muizelaar og Derek Phillips.

<sup>166</sup> Jamført Schama, Muizelaar og Phillips.

et meningsdannende element? Til tross for dette nøt både borgerskap og arbeiderklasse sine erotiske eksesser i hjemmets private omgivelser, og enkelte i de mange bordeller som dominerte byene i Nederland på 1600-tallet.<sup>167</sup> Prostitusjonsmotivene ble en feiret og elsket sjanger i Nederland, de levde i et relativt harmonisk samliv sammen med emblembøker og moraliserende myndigheter. Det økonomiske fundamentet lå til rette for et slikt pluralistisk samfunn. Den økonomiske fremgangen bidro til en mer moderat holdning til seksualitet og prostitusjon, for mange var prostitusjonen et nødvendig onde. Bordellmotivene demonstrerer en fascinasjon for kjærlighet og erotikk. Amor- og venusdyrkning var et gjennomgående element i emblembøkene, men også i utsmykning, skulptur og maleri i samtiden.<sup>168</sup> Det var glidende overganger mellom scener som skildret glade selskap, hagefester og luttspillende kvinner og prostitusjonsmotivene. Det som skilte de fra hverandre var det eksplisitte budskapet nedfelt i myntoverleveringen. Mynten var en merkantil størrelse, et symbol på den økonomiske fremgangen, men også et bilde på fortapelsen. Formulert i prostitusjonsmotivene får mynten en dualistisk rolle. Mynten er et symbol på Nederlands dominans som økonomisk stormakt, men på et lavere plan er den en dualistisk kjønns spesifikk størrelse, som et symbol på grådighet og dennes forbindelse til erotikk som kvinnen har representert siden middelalderen, og på den andre siden den relativt frie rollen kvinnen nøt i Nederland på 1600-tallet. Gjennom myntens tilstedeværelse i prostitusjonsmotivene signaliseres det en merkantilistisk pengeøkonomi hvor kunden forhandler om den prostituerte tjenester. Samtidig representerer den prostituerte konsumenten, nedfelt i myntoverleveringen ligger også ideen om den prostituerte som materialist. Prostitusjonsmotivene er et symptom på et samfunn i endring, begjær og penger knyttes tettere sammen og kjøpslåingen blir en metafor for den nye eskalerende pengeøkonomen i Nederland på 1600-tallet.

---

<sup>167</sup> På slutten av 1600-tallet kom det en nymoraliserende bølge, enkelte mener denne var en motreaksjon på dessertgenerasjonen "amoraliske" livsførsel, men det var nok mange årsaker som lå til grunn for den nye pietistiske livsanskuelsen. I 1672 opplevde Nederland å bli truet med krig av en koalisjon bestående av Frankrike, England, Münster og Köln, Franskmennene invaderte på land og Britene til sjøs. Dette var et alvorlig slag under beltestedet for regentene som i tillegg måtte håndtere internt opprør, det hele resulterte i at regentene aksepterte at Wilhelm den III ble innsatt som stattholder. Konfliktene mellom Nederland og de overnevnte varte frem til 1697. Resultatet ble økonomisk nedgangstider, børsen imploderte og handelen stagnerte. Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, s. 217-219

<sup>168</sup> Klaske Muizelaar og Derek Phillips, *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age*, 2003, s. 104-105.

Et annet sterkt meningsbærende symbol i prostitusjonsmotivene er lutten. Den spiller en vesentlig rolle og er i likhet med mynten en dualistisk størrelse. Lutten har hatt rollen å iscenesette den guddommelige kjærlighet. Gjennom Caravaggios ynglinger blir instrumentet eksportert til Nederland. Det dukker opp i emblembøker og i sjangermaleriet, her får den rollen som kjærlighetens instrument, både den opphøyde og den profane. Lutten signaliserer romantiske og erotiske følelser, i hendene på den prostituerte i prostitusjonsmotivene blir den et risikofylt lokkemiddel. Den blir også en metafor på hennes kropp med forlokkende åpninger og feminine former. Fra å inneha posisjonen som symbol på den guddommelige opphøyde kjærlighet transformeres lutten i det nederlandske sjangermaleriet til en formidler av ideer om erotikk, lyst, kjødelig elskov og farene forbundet med dette. De eksplisitte prostitusjonsmotivene og de beslektede motiver med et mer nedtonet og antydende innhold hang i mange hjem på 1600-tallet. I inventarlistene er de registrert som bordeel eller bordeeltje. Motivene hang i de fleste rom tilgjengelig for både gjester og familien. Dette var ikke bortgjemte malerier kun ment for det mannlige blikk, i hverdagen kunne familiemedlemmer og tjenerskap skjene til disse livs –og kjærlighetsdyrkende motivene. Hvorvidt resepsjonen av motivene ble tolket og formidlet likt av familiemedlemmene og tjenerskapet må forbli et åpent spørsmål. Det kan spekuleres om ikke diskusjonen om og bruken av motivene var avhengig av den kontekst familiemedlemmene befant seg i.

Det er ingen entydige svar på mine problemstillinger, men resultatet av denne undersøkelsen viser at Nederland på 1600-tallet var et pluralistisk samfunn som åpnet for både kontroll og frihet. Dette dualistiske perspektivet nedfeller seg også i bordellmotivenes symbolikk hvor maleriene kan tolkes som feiring av livets gleder samtidig som de formidler farene ved å følge kjødets lyster. Mynten signaliserer nasjonens økonomiske stolthet samtidig som den formidler ideer rundt grådighet, erotikk og materialisme hos kvinner. Lutten formidler den opphøyde kjærlighet i emblemene og den lidenskapelige, erotiske og risikofylte profane kjærlighet. Lyssetting og flammer er på den ene siden ren og opphøyd mens den på den andre siden signaliserer det forføreriske og besmittende. De unge kvinnene i bordellmotivene er langt fra noen redselsfulle motbydelige piker, tvert i mot var de myke, deilige og friske, rent struttende av ungdommelig hybris. Et bilde på den livsbejaende ungdomskulturen som rådet i Nederland på 1600-tallet. Samtidig

formidler de en latent trussel om både moralsk og åndelig forfall sett i lys av samtidens litteratur. Bordellmotivene avspeiler forestillingen om begjær og risiko, to elementer som berørte alle i det nederlandske samfunnet på et eller annet nivå på 1600-tallet.

## APPENDIX A

Kvantitativ analyse vedrørende motivenes romplassering.

I Getty Pronvenance Index database på probate inventories (dødsbo-arkiver) har de sortert Koblerske motivet under bordetelje/brothel med samme icon class index som bordeller generelt, Icon class nummeret er 33C51 for Koblersker på RKD. Getty har registrert bordeller under samme nummer.

Invetarnr.	Kunstner	Tittel	Rom
N-2276	Anon	Een klijn bordeelttje	In de koocken
N-1478	Anon	Een bordeelttje	X
N-2176	Anon	Een bordeeltgen	X
N-2176	Anon	Een bordeeltgen	X
N-3807	Anon	Een bordeeltie met schilderij	Ende eerst int voorcamertgen
N-297	Anon	Een bordeeltje	In de gangh
N-80	Anon	Een bordeeltgen	X
N-112	Anon	Een bordeeltie	X
N-2209	Anon	Een bordeeltje	In't sijdelcamertje
N-2209	Anon	Een bordeeltje	Op de camer boven d'sael
N-3770	Anon	Een schilderije van een Bordeeltie	X
N-1481	Anon	Een bordeel	Schild-erijen opde voorkamer
N-2268	Anon	Een cleijn Italiaens bordeeltgen	In t'zael- gen
N-432	Anon	Een bordeelgje	Op de zaal
N-65	Anon	Een bordeeltje	X
N-25	Anon	Een bordeeltjen met monnicken (med munker)	In de kleijne sal
N-3690	Anon	Een bordeeltje	Op de zaal
N-2461	Anon	Een stuck schilderij sijnde bordeel	Inde gorte camer
N-247	Anon	Een bordeeltje	X
N-207	Anon	Twée bordeeltjens (antagelig to motiver)	X
N-216	Anon	Een bordeel	X



N-1513	Anon	Een bordeelke	Op de shiedercamer
N-2240	Anon	Bordeel	Op 't nieuwe off noorder bovencametge
N-1462	Aertsen, Pieter	Een bordeel daer vier groote beelden in staen van de lange pier	Eerst in de achter salet
N-114	Aertsen, Pieter	Een bordeeltie inder nacht	Inde Zeijdelcaemer
N-5590	Bronkhorst, Cornelis	Een bordeel	In de Zijkamer
N-4993	Decker, Frans	Een hoer huijsje	X
N-398	Francken	Een bordeeltje	X
N-4515	Hals	1 bordeeltie	Inde Koocke ofte voorkamer
N-276	Honthorst, Gerrit van	Een bordeel	X
N-2050	Honthorst, Gerrit van	Een borerrdel	Op de tweede solder
N-401	Liss, Johann	1 bordeel	X
N-394	Loon, Theodoor van	Een bordeeltje	In de gang
N-3632	Molenaer, Jan Miense	Een bordeeltie	Inde camer achter het voorhuys
N-1518	Giere	Een bodeel	Schilderijen in tselve salet
N-271	Ochtervelt, Jacob	Een bordeeltje	In't voor-huijs
N-1465	Quast, Pieter Jansz.	Een bordeel	X
N-5590	Schendel, Bernardus van	Een bordeeltje	Op de achter Slaapkamer
N-2176	Stalpaert, Pieter	Een bodeeltgen	X
N-380	Steen, Jan	Een sittend vrouwtje met en manspersoon aen 't venster en de een oud wijfje. (Brothel)	In Zijkamer
N-3845	Steen, Jan	Een Bordeel huisjen	X

## BIBLIOGRAFI

- Adams, Ann Jensen. *Money and the Regulation of Desire. The Prostitute and the Marketplace in Seventeenth-Century Holland*, i *Renaissance Culture and the Everyday*, red. Patricia Fumerton og Simon Hunt, University of Pennsylvania Press, USA, 1999
- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing*. The University of Chicago Press, 1983, Chicago.
- Bataille, Georges. *Eroticism*, oversatt av Mary Dalwood, 1987, Great Britain, Biddles Ltd, London UK
- Bialostocki, Jan. *The Message of Images*. Studies in History of Art, IKSA, Wien, 1988
- Blankert, Albert. *What is Dutch Seventeenth Century Genre Painting? A Definition and its Limitations*,
- Brown, Christopher. *Scenes of Everyday Life*, Faber and Faber, London, 1984
- Chadwick, Whitney. *Woman, Art and Society*. Thames and Hudson, London 1990.
- Dixon, Laurinda S. *Perilous Chastity. Women and Illness in Pre-enlightenment Art and Medicine*, Cornell University Press; Ithaca and London, 1995
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process, The History of Manners and State Formation and Civilization*, Cambridge, 1982
- Franits, Wayne E. *The Virtues Which Ought to be in a Compleate Woman: Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, UMI Dissertation Information Service, Ann Arbor, Michigan, USA, 1988
- Paragons of Virtue. Woman and Domesticity in Seventeenth Century Dutch Art*, Cambridge University Press, 1993
- Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, Yale University Press, New Haven and London, Printes in Singapore, 2004
- The Cambridge Companion to Vermeer*, Red. Wayne Franits, Wayne Franits  
Cambridge University Press, 2001, *Johannes Vermeer, An Overview of His Life and Stylistic Development*
- Friedlaender, Walter, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, New Jersey, 1955,
- Gudlaugsson, S. J. *The Comedians on the work of Jan Steen and his Contemporaries*, Davaco Publishers, Soest, Netherlands, 1975
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. Vol II, Renaissance, Mannerism, Routledge, London 1989.
- Hertel, Christiane. *Vermeer: Reception and Interpretation*. Cambridge 1996.
- Haskell, Francis. *History and its Images; Art and the Interpretation of the Past*. Yale University Press, 1993.
- Hofrichter, Frima Fox. *Haarlem: The Seventeenth Century*, State University of New Jersey, Rutgers, 1983
- Iversen, Margaret. *Alois Riegl: Art History and Theory*. Massachusetts Institute of Technology, 1993.
- Jongh, Eddy de. *Questions of Meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Primavera Pers – Leiden 2000
- Judson, Richard J. *Gerrit van Honthorst. A Discussion of his Position in Dutch Art*, The Hague, 1959

- Jäkel-Scheglmann, Sylvia. *Zum Lobe der Frauen: Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, SCANEG Verlag, München, 1994
- Kelly, Joan. *Did Women Have a Renaissance? In Women, History and Theory: The Essays of Joan Kelly*, 1984, Chicago.
- Erik Larsen, *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*, Erik Larsen og Jane P. Davidson, The University of Kansas Humanistic Studies, 51, 1979
- Lindberg, Anna Lena. *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*, Värnamo, 1995
- Lotte van de Pol, *Vrouwencriminaliteit in de Gouden Eeuw*, Ons Amsterdam (nov 1982):-266-68
- Vrouwencriminaliteit en prostitutie in de tweede helft der 17de eeuw in Amsterdam*, Ons Amsterdam, 1985
- Loughman, John & Montias, John Michael. *Private and Public Spaces - Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle, 1999
- Mandel, Oscar. *The Cheerfulness of Dutch Art, A Rescue Operation*, Oscar Mandel & Davaco Publishers, 1996, The Netherlands
- Mayer-Meintschel, Annaliese, *Vermeers Kupplerin*, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1986
- Muizelaar, Klaske and Phillips, Derek. *Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age. Paintings and People in Historical Perspective*, Yale University Press, New Haven & London, printed in Chia, 2003
- Petterson, Einar. *Amans Amanti Medicus: Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*, UIO, 1990
- Pops, Marti. *Vermeer, Consciousness and the Chamber of Being*, UMI Research Press, Studies in the Fine Arts: Criticism, Ann Arbor, Michigan, 1994
- Praz, Mario. *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Edizioni di Storia Letteratura, 1964
- Robinson, William W. *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symposium Berlin, 1984, Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz, Sonderband 4, Mann Verlag, Berlin 1987
- The Eavesdroppers and Related Paintings by Nicolaes Maes, Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, 1984
- Salomon, Nanette. *Shifting Priorities: Gender and Genre in seventeenth Century Dutch Painting*, California, 2004
- Schama, Simon. *Mellan Gud och Mammon, Nederländerna under Guldäldern 1570-1670*, Bonniers, Stockholm, 1989
- The Embarrassment of Riches - An interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, 1988
- Slatkes, Leonard Joseph. *Dirck van Baburen (c. 1595-1624), a Dutch painter in Utrecht and Rome*, doktograd, Utrecht 1962
- Slive, Seymour. *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, Pelican History of Art, 1995
- Snow, Edward A. *A Study of Vermeer*, University of California Press, Berkley, England, 1979

Stone-Ferrier, Linda. *Dutch Prints of Daily Life, Mirrors of Life or Masks of Morals?*, The Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 1983

Sutton, Peter C. *High life, low life: Dutch genre painting in the Mauritshuis, The Royal Picture Gallery, Mauritshuis*, red. H. R. Hoetink, The Hague, 1985

Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light, Vision and Touch in Irrigaray, Levinas and Merleau-Ponty*, Warwick Studies in European Philosophy, Routledge, London & New York, 1998

Verkade, P. *Muntboek, Nederland, Namen en afbeeldingen van Munsten*, P. J. Van Dijk, 1848

Westermann, Mariët. *A Wordly Art: The Dutch Republic 1585-1718*, New York, 1996

*How Was Jan Steen Funny? Strategies and Function of Comic Painting in the Seventeenth Century*, red. Jan Bremmer og Herman Roodenburg, Polity Press, Blackwell Publishers, USA, 1997

White, Christopher. *Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge University Press, Great Britain, 1982

van der Werf-Bodt, Coby. *Van lichte wiven tot gevallen vrouwen: Prostitutie in Utrecht vanaf de late middeleeuwen tot het eind van de negentiende eeuw*, Kwadraat, Utrecht 1988

### **Artikkelsamlinger**

*Art in History, History in Art, Studies in seventeenth Dutch Culture*, Red. David Freeberg og Jan de Vries, Santa Monica, CA, 1991

*Art history and its Exclusions; The Example of Dutch Art. Femenism and Art History; Questioning the Litany*. Red. Norma Broude og Mary Garrard. Harper & Row, Publishers New York, 1982.

*Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Red. Norma Broude and Mary D. Garrard. Icon Editions, Harper & Row, Publishers, New York, 1982

*From Sappho to de Sade. Moments in the History of Sexuality*. Editor: Jan Bremmer. Routledge, Cornwall, 1991

*Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Symposium Berlin, 1984. Mann Verlag, Berlin, 1987

*Looking at Seventeenth Century Dutch Art, Realism Considered*, Red. Wayne Franits, Syracuse University, Cambridge University Press, 1997

*Nasjonalgalleriets første 25 år, 1837-1862*, Nasjonalgalleriet, 1998

*The Royal Picture Gallery, Maurithuis*, edited by H. R. Hoetink; Maulenhoff/Landshoff, The Hague, 1985

*Visual Theory- Painting and Interpretation*. Edited by: Norman Bryson, Ann Holly Michael, and Keith Moxey. Icon Editions, Great Britain, 1991

### **Artikler**

The Art Bulletin 68, 1986, Des, vol LXXIII, no 4. Larry Silver, *The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era*.

The Art Bulletin 67, Sept, 1985. Bokanmeldelse av Jan Bialostocki.

The Art bulletin, 1987, Sept, nr 3. Thalia Gouma Peterson and Patricia Mathews. *The Feminist Critique of Art History*.

The Art Bulletin, 6/1/01 Elisabeth Alice Honig, *Desire and domestic economy*.

The Art Bulletin, juni, 2002, Mariët Westermann, *After iconography and iconoclasm: current research in Netherlandish art*.

Oxford Art Journal, 1980, Simon Schama, *Wives and Wantons Versions of Womanhood in 17th-Century Dutch Art*,

Genders Online Journal, Issue 44, 2006, Diane Cady, *The Gender of Money*,  
[http://genders.org/g44/g44\\_cady.html](http://genders.org/g44/g44_cady.html). 18.3.2007

Simiolus, vol 8, nr. 3, 1975/76, Svetlana Alpers. *Realism as a comic mode: low-life painting seen through Bredero's eyes*.

Simiolus, vol. 21., nr 1/2, 1992, Peter Hecht, *Dutch seventeenth-century genre painting: a reassessment of some current hypotheses*.

Simiolus, 3 aargang, nr. 3, 1968-69, Eddy de Jongh, *Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevorstellungen*,

Simiolus, vol 6, nr 1. 1972/73, Pieter J. J. Van Thiel, Moeyarert and Bredero: *A Curious case of Dutch theatre as depicted in art*.

Womans Art Journal, Fall 1995/Winter 1996, vol. 16, nr 2, Bokanmeldelse av Frima Fox Hofrichter

The Feminist Art Journal, IV Fall, 1975. Frima Fox Hofrichter, *Judith Leyster's Proposition – Between Virtue and Vice*.

#### **Internetkilder:**

Emblem Project Utrecht, Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century  
<http://emblems.let.uu.nl/index.html>.

Koninklijke Bibliotheek ,Den Haag, emblemdataasen  
<http://zoep.mnemosyne.org/mnemosyne>

Find Articles  
<http://www.findarticles.com>

The Project Gutenberg eBook  
<http://www.gutenberg.org>

Giove prosjekt  
<http://w3.uniroma1.it>

Koninklijke Bibliotheek  
<http://www.kb.nl>

Getty Provenance Index database på probate inventories  
<http://piweb.getty.edu>

#### **Primærkilder:**

Anon. 't Amsterdamsch Hoerdom, Gravenhage, 1694

Anon. Het Leven en Bedryf van de hedendaagsche Haagsche en Amsterdamsche Zalet-Juffers, Amsterdam, 1696

Anon. Spieghel der Alderschoonste Courtisanen deses Tyt, Amsterdam, 1630

Aretino, Pietro, *Het Leven en listen der Geriefelycke Courtisanen*, 1680

*Aretino's Dialouges*, University of Toronto Press, Canada, 2005

Bredero, Gerbrad Adriaensz. *The Spanish Brabanter: a seventeenth-century Dutch Social satire in five acts*. Oversatt av H. David Brumble III, Binghampton, N.Y: Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982.

J. de Brune de Jonge, *Wetsteen der vernuften oft begaam middel om van alle voorvallende zaken aardighlik te leeren spreken*, Amsterdam 1644

Cats, Jacob. *Sinne –en minnebeelden*, 1618

*Spiegel van den Ouden en de Nieuwen Tiji*, 1632

*Houwelyc: Dat is De gantsche Ghelegenheydt des Echten-Staets*, Tot Utrecht: Lambert Roeck, 1650

Faber A., Johannes. *Inhabitans of Amsterdam and Their Possessions, 1701-1710, Probate Inventories: A New Source for the Historical Study of Wealth, Material Culture and Agricultural Development*. van de Woude, Ad, og Shurmann, Anton Red. A.A.G. Bijdragen 23, Wageningen, 1980, s149-55

Heinsius, Daniël. *Quaeris quid sit Amor* ca. 1601

Mountaque, William. *The delights of Holland, or A three Months Travel about that and other Provinces with observations and reflections on their trade, wealth, strenght, beauty and policy, & c. Togethet with Catalogue of the rarities in the anatomical school of Leyden*, London, 1696